وزارة التعليـم العالي و البحـث العلمـي

جامعة باجي مختار - عنابة -

Badji mokhtar-Annaba university
Universite Badji mokhtar-ANNABA

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية

السنة: 2012/2011

قسم اللغة العربية و آدابها

مدرسة الدكتوراه في الأدب العام و المقارن

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

البنية و الدلالة – دراسة سيميائية- في مقامات ناصيف اليازجي

الشعبة: الأدب العام و المقارن

التخصص: تحليل الخطاب

للطالبة: عائشة لكحل

مدير المذكرة: د. محمد بلواهم **الرتبة:** أستاذ محاضر **المؤسسة** : جامعة عنابة

أمام اللجنة:

	الاسم و اللقب	الرتبة	المؤسسة
الرئيس	كمال عطاب	أ. محاضر	جامعة عنابة
المقرر	محمد بلواهم	أ. محاضر	جامعة عنابة
الفاحصون	بشير مخناش	أ. محاضر	جامعة عنابة

فهرس الموضوعات

فهــرس..

مقدمــة...

المدخــل الكتابة و العصر

الفصل الأول دلالة الشخصيات

الفصل الثاني دلالة الزمـان

الفصل الثالث دلالة المكـان

مقدمـــــة

يعد فن المقامات أحد أهم الأشكال الفنية التي تحمل رؤى المبدع و موقفه من الواقع، فقد بني هذا الجنس على دعائم اجتماعية و نفسية، و عبر عن البواعث الإنسانية و رصد حركة النفس البشرية عبر الزمن، و على الرغم من أن هذا الفن قد اتخذ مسارا تعليميا، و اختص بمعالجة موضوعة الكدية، بوصفها وسيلة فنية، استند إليها بطلا مقامات "**بديع الزمان الهمذاني و الحريري**" خلال رحلتيهما، متنكرين للأوضاع المزرية التي عرفتها مختلف أشكال الحياة، لتغدو المقامات مادة تعبيرية تحمل بين طيا ا رموزا لأحداث و وقائع تعبر عن سياقات تاريخية متغيرة.

تعد مقامات "**ناصيف اليازجي**"(مجمع البحرين) في عصر النهضة محطة تاريخية مهمة تركت هي الأخرى بصمتها في الوجود، عبرت عن رؤية مبدعها، و روح العصر الذي نشأت فيه، دون الإخلال بالشكل و الخصائص الفنية أو البناء العام الذي يحفظ له هويته، من حيث هو جنس أدبي له خصائصه المميزة.

غير أن " **مجمع البحرين**" لم يلق الاهتمام اللازم من طرف النقاد؛ فقد نظر إليه هؤلاء على أنه مجرد تقليد لمقامات " **الحريري**"، منجرين خلف أفكار معدة مسبقا، على غرار "مارون عبود"، و "شوقي ضيف"، و "علي عبد المنعم عبد الحميد"، فكانت لنا رؤية مغايرة تتأسس على قراءة جديدة لهذه المقامات، ننطلق فيها من البحث في خصائصها الفنية و مستويا ا السردية، و الكيفية التي حققت ا جماليا ا، و الوقوف عند الدلالات التي انبثقت عن هذه التراكيب باعتبارها أنظمة من العلامات التي تحيل إلى موضوعات حديثة في قالب فني قديم، مراعين في ذلك خصوصية فن المقامة من حيث هو جنس أدبي يتميز عن الأجناس الأخرى بخصائص و مقومات ينهض ا، و لهذا فقد بنينا بحثنا على إشكالية جوهرية هي: هل كانت مقامات **اليازجي** مجرد محاكاة لمقامات **الحريري**؟ و إن لم تكن كذلك فإلى أي مدى استطاعت أن تعبر عن واقع عصر النهضة؟ ما هي الخصائص الفنية التي اعتمدها المؤلف للتعبير عن رؤيته؟ ما هي الدلالة المصاحبة لتحولات بنية الشخصيات و الزمان و المكان التي تحكّمت في عالمها في زمن النهضة ؟ ما

هي الرموز التي عمد إليها **اليازجي** في مقاماته؟ و إلى أي مدى ساهمت في إنتاج الدلالة و رسم ملامح عصر النهضة؟

ساهمت جملة من الأسباب و الدوافع في تحفيزي على الخوض في مغامرة البحث في هذا ا ال منها:

- أهمية المقامات في تقديم المادة التاريخية و المخزون الثقافي في قالب فني، يزاوج بين قدم الشكل و حداثة المضامين، و يتسع لرصد الموروثات الثقافية المصورة لرهانات الزمن و انحرافاته.

- قلة اعتناء النقاد العرب بدراسة فن المقامة بطرائق و مناهج حديثة؛ حيث تركزت دراسا م حول ما قدمته مقامات **الهمذا**ني **و الحريري** من موضوعات و أفكار.

- ميش مقامات **"اليازجي"** التي كان حظها من الدراسة قليلا جدا، اقتصرت على الإشارة إليه من منظور تاريخي.

- الرغبة في فتح باب مغلق هو مج**مع البحرين**، و استقراء نصوصه بمنهج حديث.

- محاولة إثبات دلالية مج**مع البحرين** و تعبيره عن الواقع، و الكشف عن الرموز و العلامات التي تختز ا نصوصه.

أما الدراسات السابقة فهي غير موجودة – على حد علمنا-إذا ما استثنينا إشارة "عبد الملك مرتاض" في كتابه " فن المقامات في الوطن العربي" بشكل موجز إلى المبادرة التي قام ا **اليازجي** في مجال حركة الوعي العربي، كما تطرق "نادر كاظم" في كتابه" المقامات و التلقي" إلى أهمية مج**مع البحرين** في التعبير عن فترة زمنية معينة في ضوء نظرية التلقي، و توجد دراسة –لم نعثر عليها- " لرئيف الخوري" بعنوان: يقظة الوعي العربي في مقامات اليازجي، مجلة المكشوف، تناولت دور **اليازجي** في تفعيل دور الأدب و حركة الإحياء في النهوض بالأمة العربية في عصر النهضة.

قسمنا البحث إلى مدخل و فصول ثلاثة: حاولنا في المدخل ربط الظاهرة الأدبية بعصرها، فعلاقة الأدب بالواقع هي سمة الأدب الحي الفاعل، الذي يساير التحول الدائم لمعطيات الواقع الجديد، كما حاولنا أن نقدم عرضا لعلاقة الكتابة الأدبية و عملية الإبداع بالتقاليد الأدبية، و وقفنا عند فن المقامات باعتباره شكلا تعبيريا خاصا، و ذلك في ظل التحول الاجتماعي، و أشرنا إلى المرجعية الفكرية لـ "**ناصيف اليازجي**"، في محاولة للكشف عن الأطر العامة التي تمخض عنها ظهور هذه النصوص، ثم عرضنا خصائص فن المقامة بشكل موجز، كما قدمنا لمحة عامة لكتاب "**مجمع البحرين**" من حيث الموضوعات والمكونات الفنية و السردية من شخصيات و أزمنة و أمكنة.

خصصنا الفصل الأول لدراسة دلالة الشخصيات من حيث بنيتها و دلالتها، من خلال تعرضنا إلى بناء الشخصيات، و وصفها وصفا خارجيا يعطي تصورا أوليا لها و يحدد المحاور الدلالية، إضافة إلى بنائها أخلاقيا و اجتماعيا و نفسيا و ثقافيا، لتتحول إلى ذات سردية تعبر عن ذا ا و عن ا تمع التي تنتمي إليه.

عرضنا صورا متعددة لتحول الرؤية و النسق الدلالي من خلال بعض الأفعال السردية مثل: تشويش الدلالة، و انقلاب القيم، و تواتر الحكم المقلوبة، و السخرية...، لتغدو في النص في شكل رموز حاولنا أن نلخصها في الدين/التعدد/الحوار، و السياسة/ السلطة، و التاريخ/الانتماء القومي، و الرمز الأدبي لتكون العلاقة بين المقامة و الواقع علاقة بين الشخصية المقامية و رمزها؛ فقد كانت الشخصية ضرورة أوجد ا إيديولوجيا المؤلف، و لهذا رأينا أن نتطرق إلى الكشف عن دور الشخصية في صنع الأثر الإيديولوجي- في المقامة - المتشبع بمبادئ تيار القومية العربية؛ من المصالحة و الحوار و الحرية و التغيير و الهوية و القومية العربية.

خصصنا الفصل الثاني لدلالة الزمن، حاولنا أن نقدم لمحة عامة عن مفهوم الزمن، و خصوصيته في المقامات، و كيفية انتظامه في النصوص، و مساهمته في عملية بناء الدلالة بما يوافق رؤية المؤلف؛ و ذلك من خلال مظاهر الصراع بين الذات و الزمن، هيمنة

الماضي و تمزق الحاضر، و دلالة الاستشراف، ثم النهوض و إعادة بناء الذات، و تطرقنا إلى حركة الزمن وفقا لما اقترحه "جيرار جنيت" في تنظيره للزمن من تقنيات تساهم في تسريعه مثل الحذف و الخلاصة، أو في تعطيله مثل المشهد و الوقفة، حتى يتسنى للشخصيات إبداء مواقفها إزاء قضاياها، و تتضح رؤية الكاتب من خلال تحليل البنى العميقة التي تكشف عن مختلف جوانب الحياة الإنسانية، في ماضيها و حاضرها، و في العلاقة التي تجمع بين هذين الزمنين. هذا إضافة إلى زمن القصة، أو الزمن الدلالي، الذي ينقسم بدوره إلى الزمن الاجتماعي و السياسي، و الزمن الديني.

أما الفصل الثالث فقد خصصناه لدراسة دلالة المكان، من حيث علاقته بالرحلة التي أفرزت عن تنوع الأماكن و انتظامها وفق رؤية المؤلف، كما حاولنا الوقوف عند دور المكان في إبراز هذه رؤية المؤلف لواقعه، التي تتجلى في جملة من القضايا الحديثة التي أولاها "**اليازجي**" قدرا كبيرا من الأهمية، و هي حوار الأديان و القومية العربية، و ذلك من خلال تحديد دلالة بعض الأماكن الخاصة في علاقتها بالفعل البطولي، و الأدوار التيمية للشخصيات، مثل: دار القضاء، ومجلس الوالي، و الحانة، والمقبرة، و المدرسة، و غيرها، و تطرقنا في ـاية الدراسة إلى الأبعاد الدلالية للمكان في **مجمع البحرين**، كرموز دينية و فكرية و تاريخية، من شأ ا أن تنتقل بالمقامات من المستوى السطحي إلى المستوى العميق.

ذيلنا هذا البحث بخاتمة حددنا فيها مجموع النتائج التي توصلنا إليها.

و قد استعنا في الدراسة بالمنهج السيميائي باعتباره أنسب المناهج لدراسة مقامات "**اليازجي**" باعتبارها نظاما من العلامات التي تفسح للقارئ ا ال للتأويل، وفقا لما يقتضيه تحليل البنية و الدلالة.

و لم يكن الطريق معبدا أمامنا فقد واجهتنا صعوبات؛ منها ما يتعلق بقلة التجربة، و منها ما يتعلق بكيفية معالجة الإشكالية المطروحة، فالمقامات عبارة عن نصوص معقدة من حيث تركيبها و لغتها و كثافةُ دلالا ا و تشعبها، إضافة إلى صعوبة دراسة العناصر

السردية فيها؛ نظرا لكو ا تمثل- كما يرى النقاد- الإرهاصات الأولى لظهور الفنون السردية الحديثة المكتملة فنيا، ناهيك عن صعوبة تطبيق منهج غربي- المنهج السيميائي- على مدونة عربية ذات بناء فني خاص.

استطعنا أن نتجاوز كل هذه الصعوبات بفضل من **الله** عز و جلّ، و بتوجيه من الأستاذ المشرف" **محمد بلواهم**"، الذي نتقدم إليه بجزيل الشكر و العرفان لما قدمه من توضيح و إرشادات، كما نشكر كلّ من أمدني بيد العون لإنجاز هذا البحث، و نأمل - في الأخير-أن نكون قد وفّقنا في تعاملنا مع إشكالية البحث، و أن يفتح عملنا المتواضع هذا أبوابا جديدة للدراسة.

المدخـــل

الكتابة و العصر

عناصر المدخل

1-علاقة الأدب بالواقع

2- الكتابة و التقاليد الأدبية

3- المقامة في ظل التحول الاجتماعي

4- المرجعية الفكرية لناصيف اليازجي

5- خصائص فن المقامة

6-مقامات اليازجي(مجمع البحرين)

تمهيد

تعد العلاقة بين النص الأدبي و الواقع من أهم الإشكاليات المطروحة على ساحة النقد الأدبي، و أكثرها تمثيلا لصورة التجانس و الانسجام، أو التنافر و التباعد بينهما، و قد أخذت هذه العلاقة بعدا تواصليا مع عملية التطور الحضاري التي تشهدها الحياة، و كذلك موقف كل من المبدع و القارئ من هذا التطور، التي يلزم عنه استظهار هذه العلاقات المتصلة بحركة الإنسان في الزمن.

تمثل النصوص الإحيائية - باعتبارها مدونة للدراسة- مثالا حيا لاستدراك أبعاد تلك العلاقة، في علاقتها بفترة زمنية عرفت تغيرا جذريا مس جميع مجالات الحياة، خاصة بعد مرور عصر الانحطاط، كما عرف فيها الإنسان العربي نقلة نوعية دخل أثناءها عالما متميزا تنازعته عوامل سياسية و اجتماعية و دينية و فكرية، مثلت فيها مقامات **"اليازجي"** (**مجمع البحرين**) أنموذجا مارس حضوره في ذلك الزمن دورا مهما في النهوض بمفاهيم حديثة.

و على هذا الأساس جاءت مقاربتنا - في هذا التمهيد النظري- لتلك العلاقة التي تحكم عملية الإبداع الأدبي بالعصر الذي ظهر فيه، متتبعين مسارها من منظور تاريخي، محاولين الوقوف عند قضية مهمة أثارت انتباه النقاد و هي الكتابة و التقاليد الأدبية، خاصة و أن النصوص الإحيائية هي وليدة عصر انتقالي؛ فقد تناول النقاد تلك العلاقة في العصور السابقة من باب وظائفية الأدب، بينما ارتبطت في العصر الحديث بعلاقتها بالعصر، انطلاقا من الحركات الفكرية الحديثة التي اختارت الإحياء سبيلا لها للتقدم، و آثرنا عرض ملامح هذه العلاقة من خلال رصد تطور فن المقامة في ظل التحول الاجتماعي، وصولا إلى المرجعية الفكرية للمؤلف التي ستمدنا بالمعطيات اللازمة للكشف عن أبعاد هذه العلاقة، مستندين في ذلك إلى ملامح الواقع السياسي و الاجتماعي و الفكري لعصر النهضة.

1-علاقة الكتابة بالعصر

*من منظور تاريخي

إنّ المتأمل لتاريخ الآداب يجد أ ا تحمل - منذ نشأ ا الأولى إلى يومنا هذا- طابعا اجتماعيا يحيل إلى طبيعة العصر الذي نشأت فيه، و يعبر عن انغماس المبدع في قضايا عصره، و عن التغيرات التي تطرأ على العالم بين الفينة و الأخرى، معتمدا على أساليب تعبيرية و فنية حديثة ترصد حركة ا تمع عبر العصور.

يجنح الأديب في أحيان كثيرة إلى استخدام رموز و علامات، أو يستعير من التاريخ مادة تنقل إلى القارئ ملامح الواقع الجديد، من شأ ا أن تحيل إلى دلالات عميقة غالبا ما تمثل طبيعة العصر؛ إذ يعبر الشعر – مثلا – « عن الأفكار و الأشياء بكيفية غير مباشرة(...) و ليس التمثيل الأدبي للواقع، أي المحاكاة إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلا للإدراك، و هذا الإدراك رد فعل على نقل المعنى أو تشويهه أو ابتكاره»[1]. فيصبح الأدب –بحسب ريفاتير- رسما للواقع، ينطلق الشاعر من الخلفية الفكرية و الثقافية التي تمثل المرجع الذي يعين القارئ بدوره على إدراك المدلولات و فك الرموز، و« ذا التصور تغدو العلاقة بين النص و ا تمع علاقة جدلية حقا، لأن ا تمع هنا يصبح عنصرا تاريخيا و منظورا إليه في مسار تحولاته الفكرية و المادية معا» [2].

و لهذا يجد القارئ نفسه مجبرا على الإحاطة بالجو العام الذي مخّض لنشأة النص الأدبي، متقصيا المعاني المنبثقة عن تحليل النسق الفكري، الذي ينظم حركة النص، بمعنى « البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص، و هذا المعنى الجديد هو الذي نسميه دلالة»[3]. من خلال الكشف عن العلاقة غير المباشرة بين خصائص اللغة

---

(1) ميكائيل ريفاتير، الوهم المرجعي، ضمن الأدب و الواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط2، ص45.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2006، ص 138.
(3) ميكائيل ريفاتير، الوهم المرجعي، المرجع السابق، ص47.

و مكونات النص و المرجع الفكري.

تربط هذه العلاقة بين الإبداع الفني و العالم الخارجي ليعبر عن كل جديد يطرأ على هذا العالم، فهو-أي العالم الخارجي- يتفاعل بصورة أو بأخرى مع ذات المبدع، و يتلاحم مع أفكاره، متخذا من الأدب وسيلة لرسم الصورة التي تعبر عن ذلك التفاعل، و ذا يمكن اعتبار الأديب «وسيطا بين النص و ا تمع»(1). تتطور العلاقة بينه و بين النص تبعا لتغير ظروف ا تمع، و تتعين عليه رؤية المبدع لهذا العالم المادي، و يتكون لديه تصور خاص للمحتوى الفكري الذي يرافق هذا التحول.

إنّ فكرة علاقة الأدب بالعصر ليست وليدة العصر الحديث، فقد حمل الأدب منذ نشأته طابعا اجتماعيا، يعبر عن الفرد داخل الجماعة، كما يعبر الفنان في صلته مع الآخرين الذين يمثلون الفئة التي ينتمي إليها و يعبر عنها، فقد جعل " أفلاطون" الأدب محاكاة و تقليدا للطبيعة، و« هي تقليد الحقيقة في مظهر من مظاهرها، و صورة هذا المظهر تظهر في المرآة التي يستخدمها(...) لعكس صورة العالم»(2).

سعى "أرسطو" إلى بناء نظريته في الفن على أسس أخلاقية، تتمثل في التطهير، فالشعر عنده تقليد و محاكاة للأفعال التي تحاكيها شخوص العمل الأدبي، «فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام (...) تتم بواسطة أشخاص يفعلون(...) و تثير الرحمة و الخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات »(3). جعل "أرسطو" للشعر(المأساة) وظيفةً أخلاقية، تتمثل في ضرورة التغيير، انطلق خلالها من مبادئ الحياة الواقعية القائمة على ثنائية الخير و الشر، و مثلت الأساس الفكري الذي بنى عليه نظرية الفن، و المرجع الذي أطّر مضامينها.

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 136 .

(2) قصي الحسين، السوسيولوجيا و الأدب، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع، ط1، 1993، ص85.

(3) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص18.

و لسنا ببعيدين عن واقع ذلك التفاعل الذي نتوسمه بين الأدب الحديث، و واقع القرن العشرين، الذي عرف تغييرا جذريا مس كل البنى السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية؛ فقد توالت أزمات كثيرة على العالم خلال القرن العشرين ، بدءا من الحرب العالمية، و الأزمة الاقتصادية و الحرب الباردة، التي تركت آثارا جسيمة على الإنسان في هذه الفترة، أدت إلى اصطدامه بذلك الواقع الجديد: عالم غريب يشوبه القلق و الخوف و الرعب، عالم يعتريه جو نفسي مضطرب، دفعه إلى الهروب بذاته إلى الطبيعة، متقوقعا على آلامه و عواطفه و ذكرياته و رؤاه للعالم الجديد، نمت هذه النزعة مع ظهور البرجوازية في العالم الرأسمالي، فظهر المذهب الرومانسي، و اتسم هذا المذهب الجديد بطابع نفساني وجداني، هيمنت عليه النـزعة الفردية و النظرة السوداوية، و غلبت فيه الذاتية على الطابع الجماعي.

و قد عرفت هذه العلاقة تغيرا عبر التاريخ فبعد أن كانت « صلة الرومانتي بعصره صلة رفض و صراع و نقمة، و كان له باستمرار مثلٌ أعلى ينشده مغاير لمعطيات الواقع» (1) فضل بعض المبدعين مواجهة الواقع بدل الهروب منه، فبدا الكاتب«أقرب إلى ضبط انفعالاته و ذاتيته من خلال العقل و المنطق، و هو أميل إلى الموضوعات المتصلة بالإنسان في حركته ضمن الإطار الاجتماعي» (2).ظهر هذا الاتجاه(أي الواقعية) في العالم الاشتراكي.

هيمنت في هذه الفترة النزعة المادية، و سادت فيها الصراعات الطبقية، نتيجة لاستغلال الرأسماليين الطبقة العاملة في المصانع، فرأى الفنان الواقعي أنه بدل أن يندب حظه و واقعه، و أن يعيش وضعه المأساوي مرة أخرى على الورق، و أن يكتفي بالحلم بغد أفضل، عليه مواجهة هذا الواقع المنحط و العمل على تغييره، بأن يحطم برجه العاجي، ويتفاعل مع مجتمعه،يعبر عنه ويعيش معه آلامه ويشاركه أحلامه،ولذلك ركزت« الواقعية

---

(1)حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، مطبعة طربين، سوريا، 1974، 1975، ص229.

(2) حسام الخطيب، المرجع نفسه، ص 230.

بشكل مستمر على أمرين: ضرورة معايشة الكاتب لواقعه من ناحية، و ضرورة تملك الأديب للوعي الصحيح، الذي يمكنه من كتابة العلاقات الاجتماعية »[1].

إن اختلاف أشكال الكتابة منوط بنظرة الكاتب إلى الواقع الاجتماعي، فالأدب «تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها ا تمع »[2] في مرحلة زمنية محددة بمميزات مادية و سياسية و اجتماعية و لهذا فـ« ظهور مذهب فني و تميزه بالشكل الذي هو له، أمر مرتبط بطبيعة المرحلة التي يظهر فيها، أو بالشروط المادية التي تحدد طبيعة هذه المرحلة»[3]. فالأنساق الثقافية ترفض أدبا حصينا، و الكتابة « إذ تغير أنماط تعبيرها و بنى أشكالها، إنما تمارس ذلك بدافع مواءمة هذه الأنماط لحاجات التعبير»[4] بحيث لا يمكن أن يكون الأدب بريئا، كما لا يمكن إنتاجه بعيدا عن الظروف التي تحيط بالمبدع، التي -أي الظروف- تساهم في بناء النص طبقا للمعالم الفكرية و الحدود التي يرسمها.

مثلت هذه الأفكار الدعامة الأساسة لبناء نظرية الأدب في العصر الحديث، حيث ربط "جورج لوكاتش" بين الزمن التاريخي الذي تتغير فيه القيم و تتحول الأفكار، و تنبع إزاء ذلك فلسفة حياة جديدة، و بين تنوع الأشكال، و يقدم مثالا على ذلك بزمن ظهور الملحمة في العصر اليوناني، الذي ساد فيه الاعتقاد بنور الآلهة، و التسليم بفطرة الصفاء، و ذلك في مقابل الرواية، كجنس أدبي ظهر في زمن الرأسمالية، عرف خلالها العالم جوا من الحرمان نتيجة للآثار التي خلفتها للحرب العالمية.

استطاعت الرواية أن تعبر عن زمن الصراع الطبقي في ا تمع الرأسمالي؛ إذ ارتبط

---

(1) فيصل دراج، الواقع و المثال، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 85.

(2) أرنست فيشر، ضرورة الفن، نقلا عن يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1988، ص20.

(3) يمنى العيد، المرجع نفسه، ص 22،21.

(4) يمنى العيد، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 11.

انتقال الكتابة الأدبية من الشعر إلى النثر بحركة الأنظمة الاجتماعية، اتخذ خلالها الأديب شكلا تعبيريا جديدا وسيلة لرسم معالم البنية التحتية و وضع حدودها. من هذا المنطلق يمكن أن يرتبط تطور الأدب و تحوله إلى النثر بمفهوم تطور الإنسان، و هو بالطبع تدهور لا يمكن للإنسان أن يركع له دون مقاومة[1]. يقول "فيصل دراج": «إذا كان زمن الشعر هو زمن الوفاق، فإن زمن النثر هو زمن تقسيم العمل تقسيم تقني(...)، و تقسيم اجتماعي»[2]. يؤثر هذا التقسيم (القائم على أسس مادية) على تكوين ا تمع، بإحداث فجوات بين الناس، مما يحدث صراعا طبقيا من شأنه أن ينعكس على الرواية.

كما يرى "هيجل" أن التعارض القائم بين الملحمة و الرواية يعود إلى العصر الذي ظهر فيه كل جنس، إذ يرى أن الملحمة ترتبط بالمرحلة البدائية من التطور الإنساني، و هي مرحلة الأبطال، و الشعر يقوم في هذه الفترة على التفرد، و على العفوية، بينما يقوم في العصر البرجوازي على ضرورة إلغاء هذا النشاط العفوي [3].

يركز "لوكاتش"-من هذا المنطلق- على ضرورة تماشي و انسجام الشكل الأدبي مع السيرورة الزمنية، تحدث هذه الأخيرة انسجاما بين النشاط الاقتصادي و السياسي، من شأ ما أن يغيرا هندسة البنية الاجتماعية، التي تمثل العامل الأساس الذي تتحدد به الخصائص الفنية للشكل الأدبي.

تحمل الرواية بعض الخصائص الملحمية، على الرغم من نقاط الاختلاف بينهما – من حيث الخصائص الفنية و المضمونية- فقد اتخذت الكفاح في سبيل الإنسان سبيلا لها، فتحول صفة البطل من السلبية التي كان عليها في الرواية البرجوازية، إلى الإيجابيـ ـة في

---

(1) أُنظر: جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية النشر و التوزيع، ص 16.

(2) فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2002، ص 28.

(3) أُنظر: جورج لوكاتش، المرجع السابق، ص14- 15.

الرواية الواقعية الاشتراكية، يشبه إلى حد كبير وظيفة البطل الأخلاقية في الملاحم القديمة. أنتجت هذه الظروف أنموذج رواية جديدة تختلف عن الرواية البرجوازية، توافقت مع التطورات التي حكمت تلك الفترة؛ حيث سعت طبقة البروليتاريا إلى بناء عالم جديد يتناسب مع شعارها؛ و هي أن يعيش الإنسان في ا تمع بدون طبقية.

كانت مهمة الرواية في فترة التشييد الاشتراكي تتمثل في الصراع في سبيل الإنسان الجديد، و لذلك فقد حاربت من أجل الوصول إلى هذا الشكل القريب من الملحمة مع بعض المحافظة على التحديدات الجوهرية للرواية[1]. و هكذا فقد نفذ "لوكاتش" إلى التحليل العميق و كشف عن ذلك التفاعل المتزامن بين الشكل الأدبي، و التحول الاقتصادي و الاجتماعي.

انطلق "جولدمان" من نظرية "لوكاتش"، مبينا طروحاته و منهجه الحديث، و اعتمد على مجموعة من المبادئ منها: " البطل الإشكالي"؛ إذ يرى "جولدمان" أن « ضياع الفرد آت عن زمن مشوه قابل للانحسار، فإنْ حذف كفاح الإنسان التشوه و أقصاه استعاد زمنه السوي و مشى فوقه»[2]. يساير الشكل الروائـي – بحسـب جولدمان- تحول البنية الاقتصادية التي تمثل الأساس الذي تقوم عليه الحياة الاجتماعية.ف« هذا الوضع (أي الاقتصادي) و ما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات، و يحدد علاقا ا بعضها ببعض، و هذه العلاقات تكون ما يسميه بالواقع الاجتماعي»[3].

تنطبق هذه الرؤية على نشأة الجنس الروائي، الذي ربطه"جولدمان" بالتغيرات التي طرأت على العالم، من شأنه « أن يعكس ماهية ا تمع البرجوازي، بقـدر ما تتـرك

(1) أُنظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص 101.

(2) فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص42.

(3) صالح ولعة، البنوية التكوينية، مجلة التواصل، دراسات في اللغة و الأدب، جامعة عنابة، الجزائر، عدد8 جوان 2001، ص 240.

تحولات ا تمع الأخير آثارها على تحولات الشكل الروائي»[1]. ف« الرواية هي نقد للمجتمع البرجوازي» [2]. و هي سجلّ يدون خصائص هذا ا تمع النفسية و غيرها، و يرصد تحركاته و تطوره، مما يعني مدى التفاعل القائم بين العصر و الكتابة الأدبية، أي علاقة النص الأدبي بمرجعه الثقافي، و هي علاقة تراتبية؛ بحيث يترتب عن تحول كل طرف تغيير في الطرف الثاني، إما على مستوى الشكل، كالرواية و الملحمة، أو على مستوى المضمون، مثل الرواية البرجوازية و الرواية الواقعية الاشتراكية.

أرجع بعض أنصار الواقعية الفرنسيين مهمة محاكاة الواقع و التعبير عن تغيراته إلى الجنس الروائي، بوصفه أكثر الأجناس قدرة على سبر أغوار ا تمع و تحليل بنياته، و وصف واقعه و خلاصة تجارب الإنسان المعاصر في صورة فنية خاصة،فالعلاقة بين الكتابة الأدبية و الواقع « مسألة تطرحها الرواية أكثر من أي نوع أدبي، ألا و هي مسألة تطابق العمل الأدبي و الواقع الذي يقلده»[3]، فالرواية مجال واسع لتحرك الشخصيات و تفاعلها مع الزمان و المكان و الأحداث، و تكوين الصلة التي تربط هذه المكونات النصية للرواية، و بين المحيط الذي تعبر عنه بطريقة فنية تمكنه من الولوج إلى عالم الإنسان، و تحليل نفسيته و علاقاته الاجتماعية، ومن هنا تتحقق وظيفة المبدع، « فللفرد أهمية نفيسة في ا تمع، تتمثل في أنه وسيلة لربط المشاعر بين الناس، فمما لا شك فيه أن هناك تعانقا بين الذات المنتجة للفن، و بين تموجات البيئة الاجتماعية»[4].

فكانت الرواية الجنس الأدبي المعبر عن العصر الذي ولدت فيه، و عن روح الأطر الاجتماعية التي تكونت ا، و عن نظرة الفنان لكل هذه الأبعاد و القيم المكونة لعالمه الخاص، و مدى تأثيره في ا تمع، فالفكر – بحسب "رجاء عيد" - يخلق العالـــم و لا

---

(1) فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص42.

Pierre Zima , Manuel du sociocritique, publié avec le concours du centre (2) national des lettres, picard, paris,p10

(3) أيان واط، الواقعية و الشكل الروائي، ضمن الأدب و الواقع، ص 11.

(4) رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 75.

يعكسه فقط، و بالتالي فهو يمنح الفنان أو المفكر القدرة على التدخل المباشر في الواقع(1).

و على هذا الأساس تتحدد جمالية العمل الأدبي بمدى تصويره للواقع المعيش، فكلما غاص الأدب في أعماق ا تمع ارتفع إلى مصاف الروائع الأدبية الخالدة، و هذا ما ذهب إليه "نبيل سليمان" مؤمنا بأن بقاء العمل الأدبي يتحدد بطبيعة مضمونه، أي بمنظور الفنان للواقع، و للمضمون القول الفصل في كل شيء(2).

يمكن بذلك أن تستوعب هذه النتيجة في إطار تاريخي متميز، ذلك أن ما قدمه عصر النهضة من أعمال أدبية كان مرتبطا بعملية خلق استثنائية استطاعت أن تحدد ملامح مرحلة انتقالية، و تسجل حركة الانتقال من حالة الركود إلى مرحلة النهوض من جديد، من شأ ا أن تخلق نصوصا أدبية متميزة، و تنقل طرقا فنية خاصة اعتمدها الإحيائيون العرب في التعبير عن واقعهم الجديد مستثمرين أشكالا أدبية قديمة لحصر مشاكل عصرهم في ضوء ما تقدمه هذه الأشكال من موضوعات و أفكار حديثة، تتولى مهمة تصوير الواقع في ظل التحول الاجتماعي المستمر.

2- الكتابة و التقاليد الأدبية

تطرح علاقة الكتابة الأدبية بالعصر إشكاليات عديدة، من أهمها: إشكالية الجدة و القدم، فقد مر الأدب في العصر الحديث بحركة التجديد، التي دعا أصحا ا إلى ضرورة استحداث أطر جديدة وفق ما تقتضيه مستجدات العصر، و أن يكون الأدب- لزاما - أداة تصويرية للمجتمع مواكبة للتطورات المادية و الفكرية للعالم، و من هذا المنظور كيف يمكن لنا أن ننظر إلى إشكالية الشكل و المضمون، و ذلك في علاقتها بالزمن، ثم جمالية النص الأدبي، و خاصة في مدى مواكبتها للتطور، ومن هنا هل يمكن اعتبار التقاليد الأدبية ظاهرة سلبية، أم أ ا خطوة إيجابية للتقدم، و ملمح بارز من ملامح العصر؟

---

(1) أُنظر: رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص 151.

(2) أُنظر: نبيل سليمان، أسئلة الواقعية و الالتزام، دار الحوار، سورية، ط4، 2005، ص45.

كان هاجس المبدع في هذه الفترة تجاوز كل الأنماط القديمة، معبرا بذلك عن موقف خاص من التراث، تمليه الظروف و التجارب لهذا الإنسان الجديد، و على هذا الأساس جاءت ثورة " أبي نواس" على الأنماط القديمة و دعوته إلى استحداث البنية الاستهلالية للقصيدة الجاهلية و استبدال المقدمة الطللية بالحديث عن الخمرة، جاءت لتمثل إحدى ملامح العصر العباسي. و في زحمة حركة التجديد رأى الرومانسيون و الروائيون الجدد في الأدب وسيلة للتعبير عن تحولات العصر، و عن نظر م الخاصة لهذا العالم الجديد، و أن يكون عدسة تلتقط كل الصور التي تمثل معالم الحياة الحديثة، من مظاهر عمرانية، و آلات صناعية... و غيرها، تزامنت هذه التطورات مع نظرة هؤلاء إلى أدب عصر النهضة، أو الأدب الكلاسيكي على أنه مجرد محاكاة لنماذج قديمة، و أن ما قام به أدباء هذه المرحلة ما هو سوى استظهار للنماذج القديمة.

حاول المبدعون آنذاك أن يعيدوا إحياء التراث من جديد، و إعادة تقنين عملية الإبداع و تأسيسها على أطر قديمة بوصفها الأنموذج الأمثل، كانت هذه التقاليد بداية منطقية لحياة تختلف عن سابقتها، تؤطرها ظروف سياسية و اجتماعية خاصة تتمثل في خروج العرب من أزمة قرون الانحطاط، و كذلك خضوعها للاحتلال العثماني، فكان على إنسان عصر النهضة أن يفكر في بناء ذاته من جديد، و كانت« هذه الحركة إذن- شأن حركة النهضة الأوروبية إلى حد بعيد- تمثل نوعا من الردة إلى الماضي للامتداد منه إلى الحاضر»[1]. كما مثّلت الأساس الذي انطلق منه للبحث عن ذاته و هويته محاولا إثبات وجوده و وضع معالمه الخاصة، و أهم من مثل هذه الحركة: **"اليازجي"**.

يرى دعاة التجديد أن الإنسان في العصر الحديث يختلف عن إنسان الزمن الماضي؛ فهو في الحاضر لا يعيش قضاياه فحسب لأ ا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل إنسان[2] و تغير الحياة يلزم عنه تغير الإطار الأدبي و كذا مضامينه، و« فلسفة الشعر

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994 ، ص22.

(2) أُنظر: عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص 16.

الجديد قائمة على حقيقة جوهرية؛ هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، و إنما نترك المضمون يحقق لنفسه و بنفسه الإطار المناسب» [1]. غير أن هذا الـ وع للتجديد لا ينطبق على إبداعا ـم الفنية؛ إذ كثيرا ما ينطلق المبدع من فلسفة جمالية خاصة معتقدا بتغير الشكل الأدبي، و لكن دون أن يتخلص تماما من التقاليد الأدبية التي طبعت أعمالهم الفنية، و التي عكست تشبعهم بثقافة الأجيال الماضية، إضافة إلى أن حرصهم على استيعاب الإطار الحضاري العام و النسق الثقافي للزمن الحاضر، و تقيدها و إيما ا بمبادئ الثورة والتحرر ما هما إلا تأكيد على روح الثورة و مبادئها نفسها التي تبناها الكلاسيكيون منذ زمن قريب، فهدف الأدب في كلتا الفترتين واحد؛ هو تصوير الحياة كما هي، و إن كان النقاد قد ذهبوا إلى أن الإحياء إعادة لما قاله الأولون، فقد كان لنا رأي آخر يتأسس على لفكرة الشكل و المضمون؛ إذ تقوم عملية الإحياء على استعارة الشكل الأدبي، بينما يبقى المضمون مرهونا بمدى قدرة المبدع على محاكاة الواقع.

يحاول المبدع ا ـدد استيعاب التاريخ من منظور عصره، و هو بذلك يقر بفكرة التقليد، إذ لا يمكن عزل و تجريد الأدب من أصوله، كما لا يمكن تجاهل الخبرات الماضية التي استفاد منها الأدباء طيلة سنوات عديدة، فهم يبنون جديدهم من خلال نظر ـم إلى التراث، إن الأدب هو الحياة، و ما دامت الحياة متجددة فلا بد أن تتجدد نظر ـم إليها وكيفية تعبيرهم عنها، «فالفن انبثق من طبيعة العلاقة التي تطورت بين الإنسان كذات و العالم كموضوع، و قد تطور الإنسان في رؤيته للعالم تبعا لتأثيره في البيئة المحيطة به»[2]. و ذلك في إطار التفاعل القائم بين المبدع و الحياة و النص.

إن قطع الصلة بالتراث هو تنكر للوجود، فالتراث هو الأصل في الوجود و منبع الحياة، و حركة التجديد لا تعني الانفصال عنه – كما يرى بعض ا ـددين - فكل قديم هو جديد بالنسبة للعصر الذي ولد فيه، و هذا معناه أن الأدب الكلاسيكي هو جديد

---

(1) أنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 16.

(2) رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص 98.

بالنسبة إلى عصر النهضة، ف« الواقع يدلنا على أن الشعر قد يكون جديدا في شكله، و إن تغلغل فيه نبض القديم و روحه، و كذلك قد نصادف في الشعر الجديد مجرد احتذاء و تقليد للنماذج الجديدة الأصيلة لا يجاوز الظاهر»[1].

أخذت فكرة التقليد طابعا جدليا منذ القدم، ارتبطت بتطور الأدب، و نظرة المبدع إلى حاجات عصره، و كذلك تحديد موقفه من التراث، يرى "عز الدين إسماعيل" في حديثه عن فكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر أنه «ليس ا ـدد في الشعر إذن هو من عرف الطيارة و الصاروخ و كتب عنهما، فهذه الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة و الجمل، فليس المهم بالنسبة التجديد ملاحظة "شواهد"العصر، و لكن المهم هو فهم روح العصر»[2]. فالتقاليد الأدبية متوارثة من جيل إلى جيل ، و ليس ضروريا أن يخلق كل نسق ثقافي جنسا أدبيا جديدا، أو أن يحدث تغييرا في البنية العامة للشكل التعبيري، فقد استطاعت القصيدة العمودية أن تحافظ على شكلها الفني و خصائصها البنيوية على مر العصور، غير أن تغير الظروف الاجتماعية و السياسية في كل عصر طبع الأدب بطابع خاص(وحدة البيت تعدد الموضوعات، الأغراض تمجيد العقل، التعبير عن الذاتية). و منه استطاع الأدب أن يصور- في كل عصر- حركة النفس الإنسانية في مختلف مظاهرها و مراحل تطورها.

استطاعت الأجناس النثرية سبر أغوار ا ـتمع و تحديد معالمه الاقتصادية و الفكرية، فقد جعل "سارتر" من النثر وسيلة تبين التزام الكاتب بالتعبير عن قضايا مجتمعه[3]، كما تمكّنت من المقامة - بوصفها جنسا نثريا - أن تتحول إلى عدسة تصور حركة ا ـتمع العربي، و أن ترصد مساره التاريخي و انحرافاته، و أحسنت التعبير عن خبرة شعورية للإنسان العربي، و حققت منذ ظهورها قيما فنية و جماليـة، و كذلك فكرية و دينيـة

---

(1) عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، ص 12.

(2) عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص 14.

(3) أنظر:جان بول سارتر،ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار ـضة مصر للطبع و النشر، ص 80-81.

و إنسانية، مثلت البواعث الإنسانية و الظروف التي دفعت الكاتب إلى اختيار هذا الجنس.

كما أنّ ثبات شكل المقامة عبر الزمن لم يمنعها من أن تحمل رموزا و إشارات، و أن تمثل السجلّ التاريخي للواقع الاجتماعي و الفكري، فنـزوع هذا الفن إلى عكس ملامح الواقع في قالب أدبي خاص هو إقرار بمبدأ التجديد و الثورة التي تمليها الظروف المتغيرة، و تجسيد فعل البطولة في شخصية ثابتة (بطل المقامة و الراوي) لا تخضع لنسق ثقافي ثابت، إنما يقوم على مجموعة من التحديدات الجوهرية التي تتصل بنسق خاص، يحيل إلى طبيعة تلك العلاقة التي تجمع بين الكتابة الأدبية و بين مقصدية الكاتب و التزامه بقضية ما، فقد التزم جميع من كتب في المقامات بعد "الهمذاني" باتباع نفس الخطوات من أسلوب متين مسجوع ، و التطرق إلى موضوع الكدية، و السفر و التهكم و السخرية و غيرها،«غير أن مضامينها اختلفت باختلاف البيئة السياسية و الاجتماعية و الثقافية من نحو، و باختلاف ذاتية الأدباء و نظر م إلى الحياة من نحو آخر»[1].

اختار كتاب فن المقامة شخصيا م لتكون رمزا في القصة ، يحيل إلى واقع معيش، فهي ليست رسما لعالم عجائبي، و ليست صورة خيالية، و إنما هي تمثيل للحقيقة، لتكون العلاقة بين القصة و الواقع علاقة بين الشخصية الرئيسة (أي البطل) و رمزها، فجدلية العلاقة بين القصة و الواقع هي جدلية الكاتب و القارئ معا، و بما أن المرجعية لبطل القصة هي رمز، فالعودة إلى القصة محاولة لتجسيد الرمز في صور و متواليات حديثة و سياقات لفظية تعبيرية[2].

تختلف مقامات "الهمذاني" عن مقامات "الحريري" من حيث أن" أبا زيد السروجي" يعود إلى بلاده ، بخلاف " أبي الفتح الإسكندري" الذي أبى إلا أن يموت بعيدا

---

(1) علي عبد المنعم عبد الحميد، الأنموذج الإنساني في أدب المقامة، دار نوبار، مصر، ط1، 1994، ص16.

(2) أُنظر:مصطفى مشهور،كيف نرى إلى البطل المعاصر، نقلا عن عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، المغرب، ط2، 1999،ص 59.

عن مسقط رأسه، « و إنما مع أبي زيد السروجي لدخوله في نسق الخطاب ذاته مع أبي الفتح الإسكندري، فهو شخصية مقامية سارت على خطوات أبي الفتح، و لكنه على خلافه فقد عاد أبو زيد إلى وطنه سروج»[1].كما فضل **"اليازجي"** أن يعلن **"الخزامي"** توبته في المسجد الأقصى ليتحول هذا المكان إلى معادل موضوعي تخضع لرؤية خاصة.

يدفعنا ما سبق إلى القول إن " **اليازجي**" لم يكن مقلدا بالمنظور الذي يجعل من مقاماته مجردة من أية خصوصية أدبية ، و يجعل منها رهينة الماضي، فهي - و إن حافظت على شكل المقامة القديم - قد أخذت أبعادا إيحائية تنبع من خصوصية عصر النهضة ذاته، من خلال بعض الانزياحات و الرموز و الدلالات التي تنبثق عن توظيف مخصوص للشخصيات و الأزمنة و الأمكنة، و ذلك في ارتباطها برؤية المؤلف و نظرته لواقع متغير، فقد استعار **"اليازجي"** فن المقامة كشكل من أشكال التعبير عن أفكار حديثة استمدها من واقعه المعيش، حاول فيه أن يطرق موضوعات شتى؛ أهمها القومية العربية التي مثلت جانبا مهما في القرن 19 م أثناء خضوع لبنان و كافة الوطن العربي إلى الحكم العثماني، فنمى لدى بعض المفكرين المسيحيين الشعور بالانتماء إزاء الضغوط التي مارسها الأتراك على العرب ، من محاولات طمس الهوية العربية، و معانا م من التمييز العنصري الذي يقضي بأفضلية التركي المسلم على العربي و خاصة المسيحي، وهذا ما يدفعنا إلى الوقوف عند فن المقامة في ظل التحول الاجتماعي المستمر،محاولين تحديد الموضوعات وعلاقتها بالعصر.

3- المقامة في ظل التحول الاجتماعي

يرجع الدارسون نشأة المقامة إلى تلك الفترة التي عرفت فيها الحياة الاجتماعية تغيرات طرأت على ا تمع مع حلول العصر العباسي، و تحول ثقافة العربي من الشعر إلى النثر، تماشيا مع تلك التغيرات، « خاصة في القرن الرابع كثرت مباهج الحياة، و ظهرت فيها الجوانب المشرقة، مما استدعى وجود الندوات و السوام ـ ر، بدأت القص ـ ة تظه ـ ر،

(1) يوسف إسماعيل، المقامات مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص25.

(المقامة)»[1]. أدت هذه التغيرات إلى حدوث اضطرابات اجتماعية نتيجة لفساد الأخلاق و انتشار ا ـون و الترف و فساد الحكام، فلجأ بعض المبدعين إلى استحداث طريقة تساعدهم على مواجهة ظلم الواقع و توفر لهم قوت يومهم، و هي التكدي عن طريق الأدب، و أدى إلى ظهور فن المقامة، مثلت المقامة «مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة من اجتماعية و أدبية و عقلية و حتى أخلاقية »[2]. بني هذا الفن على أساس اجتماعي، خصها النقاد بوظائف متعددة منها الإضحاك و السخرية و التهكم، غير أ ا مثلت روافد لوظيفة أساسة هي النقد الاجتماعي لمظاهر الفساد السياسي التي عانى ا تمع العربي آنذاك من ظلم الحكام و الآفات الاجتماعية و الأخلاقية، كما تولى أصحاب هذا الفن تصوير ملامح التمدن و العمران و تطور مختلف أشكال الحياة.

تعمق " الهمذاني" في تصوير أدق التفاصيل في وصف بعض الأحياء و القصور و دور الصناعات التقليدية، مدركا بذلك بعض المشاهد العمرانية المميزة لذلك العصر، مثل وصف الحمام في المقامة الحلوانية[3] و غيرها، تجاوز الوصف الوظيفة الجمالية التي قامت على تجلي العنصر الحضاري التي تعرضه المقامة في أ ى حلة، حيث استطاع " الهمذاني" أن يتغلغل إلى أعماق الحياة في مختلف مظاهرها، و أن يكشف عن أسرار ا تمع و يبين طرائق تعاملهم و علاقا م و سلوكا م، و مستواهم الفكري و الأدبي و الثقافي القائم على استحسان الأسلوب المسجوع ذي الألفاظ المتينة، و لعل ذلك يعود إلى تداركهم للخطر الذي بات يهدد اللغة العربية نتيجة لاختلاط العرب بغيرهم من الأعاجم فكانت المقامات في تلك الفترة بطاقة تعريف للمجتمع العربي في العصر العباسي، تحمل كل بياناته و خصوصياته.

(1) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية، دار المحامي للطباعة، 1954، ص 214.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الوطن العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1980،ط1، ص521.

(3) أُنظر: بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم و شرح: علي بوملحم، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 140.

و استمر اهتمام الأدباء ـذا النوع الأدبي في العصر الحديث، و إن لم تبلغ المقامة في هذه الفترة المستوى الرفيع الذي جاء به "الهمذاني و الحريري"، إلا أنه كان لا بد أن ننظر إليه على أنه «فهم مخصوص للتراث و تطبيق لهذا الفهم في السياق التاريخي الجديد»(1). و إنْ اختلف المحدثون في الطريقة الفنية لكتابة المقامة، إلا أ ـم انطلقوا من المرجع الذي يمدهم بالمادة الحية، لينهض فن المقامة بالتصورات الواسعة للمفاهيم الحديثة، و يرصد ملامح الواقع الجديد لعصر النهضة في ظل التحولات الاجتماعية المستمرة.

و لا جرم فيما وصلْنا عليه فن المقامة في هذا العصر؛ من لغة متينة و إجادة الصياغة و تماسك النص من مختلف جوانبه الجمالية و الفنية و السردية، ليتحول إلى مادة ينافس ـا أشهر علمين ممن كتبوا في هذا الفن (الهمذاني و الحريري)، غير أن رؤية "**اليازجي**"لذلك الفن لم تقتصر على محاكاة الفحول القدماء و حسب و إنما كان ناجما عن حركة الوعي التي ظهرت في تلك الفترة، «فالمتأمل في بساطة الإشكاليات التي طرحت في عصر النهضة لا يلبث أن يكتشف مدى التعقيد الذي يلف جنبات تلك البساطة الظاهرة»(2)التي تخفي فكرا عميقا ناتجا عن مدى إدراك "**اليازجي**" لمستجدات عصره، فعمد إلى استحداث طرق فنية يبث من خلالها أفكاره الإصلاحية و القومية، التي ترتبط في أكثر تجليا ـا بالقومية العربية و التوحد و السلام و المساواة التي عكستها أدوار تيمية تقوم ـا شخصيات أنموذجية، إضافة إلى الأمكنة و الأزمنة التي أخذت طابعا مرمزا يحمل أبعادا دلالية مثل حوار الأديان و القومية العربية و الثورة و الحرية و غيرها، فكانت العودة إلى التراث ضرورة للحفاظ على الهوية العربية التي كانت ـددها التحديات الخارجية.

كما كان حظ المقامات في المغرب العربي وافرا، إذ جعل منه الأدباء قالبا فنيا رفيعا حافلا بأساليب بليغة، و كانت كغيرها شاهدا على العصر الذي أُلِّفت فيه، و ممن اشتهر في هذا الفن بعد" الحريري و الهمذاني " "محمد بن محرز الوهراني"، و"أحمد البوني، و محمد بن ميمون الجزائري"، و غيرهم، استطاع أن يقدم " الوهراني " ملخصا لمعالـم تاريخيـة

(1)نادر كاظم، المقامات و التلقي، دار الفارس، عمان الأردن، ط1، 2003، ص93.

(2) نادر كاظم، المرجع نفسه، ص63.

كبرى لتاريخ الجزائر، مثلت نقطة تحول على جميع الأصعدة: السياسي، و الجغرافي، و التاريخي؛ عايش" الوهراني" الصراع على الحكم، و سقوط المرابطين على يد الموحدين أثناء حكم "ابن تومرت" و تلميذه " عبد المؤمن بن علي"(1). و استطاعت مقامات "الوهراني" أن تكون مصدرا موثقا لفترة زمنية محددة من تاريخ الجزائر، مثل المقامة : البغدادية و الرسالية و المسجدية(2).

صور"الوهراني" من خلالها معاناته أثناء تواجده بالجزائر، و موقفه من الأوضاع السياسية و الاجتماعية التي حكمت بلاده آنذاك، وكانت المرجع الذي بث فيه روح الإبداع،« فقد حفل هذا ا موع بتحف أدبية من النثر الرفيع، تزاوج فيها الواقع بالخيال، قدمت تصويرا لجوانب مختلفة عديدة لعصره و تصويرا لحاله و حياته و صلاته بالناس، حكاما و أدباء و سواهم فحفلت بالنقد اللاذع و التهكم و السخرية المرة من أوضاع سياسية و ثقافية و اجتماعية »(3) ألحّ فيها على الجوانب الفكرية التي قدمها في أسلوب يجنح إلى السخرية نتيجة الإحباط النفسي الذي عرفه في هذا العصر.

استمر فن المقامة مع ثلة من الأدباء - في المغرب العربي- مثل : الأمير عبد القادر، و البشير الإبراهيمي" و غيرهما ممن عمد إلى استكناه مختلف التجارب الشعورية في عملية إبداعية استثنائية لحصر كل مشاكل العصر الحديث، و ذلك في شكل فني حملوه هموم الإنسان العربي على مر العصور، و استطاع أن يتكيف هذا الفن مع مختلف المظاهر الحضارية و أن يستوعب رؤى المبدع للواقع، و أن يستحدث طرقا فنية لتوجيه خطابات متنوعة للقارئ، لتزيد بالتالي مقروئية هذه النصوص، فهو بحق من «أعظم الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي شأنا، و أطوله عمرا، و أقدره على القيام في وجه الدهر على مدى

---

(1) أُنظر: عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر،2007، ص23.

(2) أُنظر: محمد بن محرز الوهراني، منامات الوهراني و مقاماته و رسائله، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

(3) عمر بن قينة، المرجع السابق، ص28.

قريب من عشرة قرون»[1]. عمل على استدراك كل القوانين الاجتماعية التي تتحكـم في الحياة الإنسانية، و تكسر الحدود بين القارئ و المبدع و النص الذي يمثل البؤرة، و ذلك لما تتميز به من خصائص فنية و بنائية و دلالية.

و في هذا السياق يمكن أن ندرج مقامات" **اليازجي**" ضمن تلك النصوص الأدبية التي حملت بصمة العصر، بوصفها مجالا واسعا تتناسق فيه ظواهر عديدة، تتراوح بين قدم الشكل و حداثة الموضوعات، التي كانت ثمرة ذلك التفاعل القائم بين سمات العصر و مدى إدراك المبدع للتغيرات التي طرأت على عالمه، و مثلت المرجعية الفكرية التي دفعته إلى الكتابة، و لكن إلى أي مدى استطاع **اليازجي** أن يبرمج هذا الفن لخدمة رؤيته في زمن أُ م فيه بالتقليد الأعمى، و ما هي طبيعة العلاقة التي تربط بين الكتابة الأدبية و الشكل الأدبي و عملية المحاكاة؟

4- المرجعية الفكرية لناصيف اليازجي

ولد الشيخ "**اليازجي**" في تربة كفر شيما، جنوبي بيروت في25 آذار(مارس) 1800، من أسرة عريقة، كان أبوه طبيبا على مذهب"ابن سينا"، شب "**اليازجي**" ذكيا فطنا محبا للعلم، تلقى تعليمه على يد راهب، عرف بجمال الخط، و قول الشعر و كثرة المطالعة، دعاه البطريرك كاتبا له، ثم عاد بعد ذلك إلى بيته، و اتصل بالأمير "بشير شهاب الدين" و عمل عنده، تفرغ بعدها تماما للمطالعة و التأليف و مجالسة العلماء و الأدباء، و عمل مدرسا، ألّف في النحو و الصرف و البلاغة و البيان و الطب و الشعر[2]. تنتمي أسرة اليازجي إلى روم حمص، تفرعت إلى أسر هاجر بعضها إلى لبنان، و عمل بعضهم كتابا للدولة، فعرفوا بأسرة **اليازجي**، أي الكاتب[3].

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة ثقافية يصدرها ا لمس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، 1998، ص21.

(2) أنظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، لبنان، دار الأصالة، الجزائر، ط12، 1987، ص942-947.

(3) أنظر: الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب في القرن التاسع عشر و الربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت، ط 3، ص153، http://books.islamww.com/books114html

نشأ " **اليازجي** " في زمن توجهت فيه ميول الأدباء إلى إعادة قراءة التراث العربي و إحيائه، و جعله أنموذجا يحتذى بالمحاكاة، مثلت مقامات " الهمذاني و الحريري" أكثر النصوص التراثية التي لفتت انتباه المبدعين. و صارت هذه النصوص بمثابة التركة أو الميراث الذي يستوجب على الأبناء الحفاظ عليه، حيث مثلت بتقاليدها الراسخة في الأدب العربي مثالا جيدا لأنموذج أدبي نثري، تنافس الأدباء في محاكاته و محاولة إدراك مرتبته [(1)]

عرف لبنان في عصر النهضة ظروفا سياسية مضطربة، خاصة بعد انسحاب إبراهيم باشا إلى مصر. ظهرت في عهد "بشير الشهابي " نزاع بين الدروز و الموارنة المسيحيين بعد مقتل "بشير جنبلاط" سنة 1825، و مع تولّي "بشير الثالث" الحكم انقسمت لبنان طائفيا، و ألغيت وحدة الإمارة، و قسمت قسمين في جبل لبنان[(2)].

كما تضافرت جملة من العوامل التي أدت إلى حدوث هزات عنيفة على جميع المستويات، فتجددت الفتن و البغضاء بين الموارنة و الدروز بعد أن كُبحت جماحها أثناء الوجود المصري في لبنان، و نشبت اضطرابات سنة 1941 ، فأدخل الحاكم التركي بعض التعديلات الإدارية التي أدت بموجبها إلى تردي العلاقات بين الطرفين نتيجة جور القرار، و تدخل القوى الأوروبية في شؤون اللبنانيين، « و تبلورت هذه المنافسة في تحزب فرنسة للموارنة(...) و تحزب إنجلترة للدروز، فنشبت الاضطرابات ثانية سنة 1845»[(3)]، عقب هذه الأحداث هدوء مؤقت مع تولي وزير الخارجية شكيب أفندي أمور البلاد، إضافة إلى صدور قرار يقضي بالمساواة بين مختلف الطوائف، و لكن الأمر لم يستمر طويلا، « إذ كانت ثمة عوامل تصطرع لتنذر بنشوب حرب أهلية، (...) تذمر الفلاحين الذين كانوا يكافحون ليحرروا أنفسهم مما تبقى من آثار النظام الإقطاعي، و تزايد قوة رجال الدين،

(1) أُنظر: مفيد الزيدي، موسوعة التاريخ الإسلامي، العصر العثماني، دار أسامة،الأردن ص 142-143.

(2) أُنظر: نادر كاظم، المقامات و التلقي، ص 98.

(3) جورج أنطونيوس، يقظة العرب، تاريخ حركة العرب القومية، ترجمة: ناصر الدين الأسد، إحسان عباس، دار العلم، لبنان، ط2، 1987، ص 122.

خاصة كهنة الموارنة، الذين لم يقنعوا بما وصلوا إليه من نفوذ أتاحه لهم النظام الذي استحدثه شكيب أفندي، فأخذوا يحاولون بسط نفوذهم بحيث تتاح لهم السيادة السياسية الفعالة» [1]، ترجمت هذه المخالفات و الامتيازات بثورة بين الطائفتين في لبنان، تلتها فيما بعد حروب دامية راح ضحيتها عشرات الآلاف خاصة المسيحيين سنة 1856، و1860.

كان تردي الأحوال السياسية و نشوب الصراعات الطائفية بين الدروز و المسلمين و المسيحيين منوطين بتولي السلطة التركية الحكم، و بالجهل الذي خيم على أبناء الوطن العربي، هذا إضافة إلى موجة الانحطاط الفكري التي عانى منها العرب في تلك الفترة، فقد أدى نقص الكتب المدرسية و ا لات إلى تراجع مستوى اللغة العربية، « و كادت لغة التخاطب اليومي تطغى على الفصحى و تفسدها، و ذلك بعد أن ضعفت لغة العرب و زالت حضار م بما أوقعه ما الفتح العثماني من ضربة قاضية »[2]

مثّلت الصراعات الطائفية و الاختلافات العرقية محفزا قاد بعض المفكرين إلى التفكير في حل لتجاوز هذه الحالة المزرية، فتوجهوا إلى العلم بوصفه العامل الأساس في تحطيم الحواجز الدينية التي تفصل بين أفراد القومية الواحدة، فكان عليهم أول الأمر إنشاء المدارس و الكليات لتعليم اللغة العربية، و نشر المطابع، و الكتب المدرسية، و إرسال البعثات العلمية إلى الخارج، و تنشئة الطلاب و المفكرين الذين نمت لديهم ال عة القومية و حب العلم، كما تكاثفت الجهود بين اليسوعيين و البعثات الكاتوليكية و المبشرين الأمريكيين، في قيام النهضة العربية في بلاد الشام، عدت هذه الفترة مهد النهضة الحقيقية؛ ففي تلك الأثناء بدأت بوادر الانبعاث تظهر في القرن 19م[3].

عد "**اليازجي**" من الأوائل الذين حملوا لواء التيار القومي العربي، بالتعاون مـع

---

(1) جورج أنطونيوس، يقظة العرب، ص 123.

(2) جورج أنطونيوس، المرجع نفسه، ص 102.

(3) أُنظر: مفيد الزيدي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ص 297.

مجموعة من المفكرين مثل: نجيب العازوري، و إبراهيم اليازجي، و بطرس البستاني [1]. فكانت دعوته موجهة إلى « العرب على اختلاف عقيد م، النصارى و المسلمين جميعا، و كان يهيب م-في زمن كان التعصب الديني فيه لا يزال عنيفا- أن يذكروا تراثهم المشترك، و أن يشيدوا على أسسه مستقبلا يجمعهم إخوانا متآلفين...» [2]. ساهمت في ظهور هذه الحركة عوامل أهمها: انتشار المدارس التبشيرية في بلاد الشام التي تولاها المسيحيون، الذين تكون لديهم إيمان بأن العرب حضارة أينعت في ظل الإسلام، و أسهم هؤلاء في بناء الحضارة الإسلامية، إضافة إلى تكون طبقة برجوازية من المسيحيين في إطار التعامل التجاري مع أوروبا، و تعرفها عليها مما ولّد لديها رغبة في الحكم، و مثل بعث فكرة القومية الدور البرجوازي في أوروبا، بعد أن كانت الطبقة البرجوازية محرومة في ظل الدول العثمانية، كما أدى ارتباط المسلمين بمفهوم الخلافة الإسلامية إلى جعلهم يترددون طويلا قبل الدعوة صراحة إلى استقلال الولايات العربية عن الدولة العثمانية، و الانضمام إلى التيار القومي العربي[3].

عانى "**اليازجي**" شأنه شأن معاصريه من أزمة الانتماء التي طالما شغلت اهتمام العربي، و كانت الأساس الذي يقوم عليه النشاط الفكري في تلك الفترة، و تولّى بدوره مهمة البحث عن الهوية العربية، و انطلق في مسيرته من محاولة تكوين مجتمع عربي موحد، يتميز عن الآخر بتاريخه و دينه و إرثه الحضاري و عاداته و تقاليده و ثقافته، « مكّنه ارتياده المكتبات من الوصول إلى أعماق الأدب العربي القديم الذي كان آنئذ مجهولا، و كشف عن ذلك الدمار الذي حاق ذا التراث على مر العصور، و منذ ذلك الحين أصبح شغله الشاغل أن يحي هذا التراث و يستعيد الماضي، و قد أيقظ جمال هذا الأدب الدفين الوجدان العربي في نفسه،(...) و أصبح الرسول الداعي إلى بعثه و إحيائه»[4].

(1) أُنظر: مفيد الزيدي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ص 105.

(2) جورج أنطونيوس، يقظة العرب، ص 111.

(3) أُنظر: مفيد الزيدي، المرجع السابق، ص296-297.

(4) جورج أنطونيوس، يقظة العرب، ص 110.

و بذلك فتح اهتمامه باللغة العربية و ذيبها و تيسيرها للمتعلمين و تعليمها عيونَ المعاصرين إلى أهمية العربية في بناء الذات، و رأى أ ا «كافية في ثقافة الأديب و تخريجه مثلا رفيعا من أمثلة الفن»(1) ، فضرب صفحا عن تعلم العلوم الأجنبية و كل ما هو غير عربي، مؤمنا بأن العربية تمثل الأساس الذي لا بد من أن يعتمد عليه المثقف العربي، و لعل ذلك كان نابعا من إيمانه و التزامه بمبدأ تحقيق الوحدة للوطن.

فكانت بذلك العودة إلى التراث في عصر الإحياء خطوة ضرورية لحماية الذات العربية من الذوبان في الآخر و تأكيد وجودها. و هو ما يدعو إلى فهم الحضور الطاغي لنصوص التراث في سياقه التاريخي، الذي استدعاه و أوجبه، فقد كانت الذات العربية مهددة بتحديات خارجية، و هي لم تتخلص بعد من آثار القرون المظلمة التي كبلتها (2). فالنهوض بالآداب القديمة هو إعلان عن الوجود، و محاولة لوضع بصمة الكيان العربي التي عملت القوى الخارجية على طمسها و محوها، و على جعل الهوية العربية تذوب وسط الهويات الأخرى؛ العثمانية و الأوروبية، «ففي المقامات مراجعات لتاريخ الشخصية العربية، مراجعات ترمي إلى التحرير من خلال ملامح لا تخلو من طفولة و جرأة و ا ام (...) فكيف وجد الشيخ محمد عبده شرح المقامات جزءا من وظيفته و اهتمامه بإيقاظ الروح»(3).

يعد هذا من الأسباب الرئيسة التي دفعت "**اليازجي**" إلى العودة إلى التراث، مدركا أنه لن يحقق أبناء الوطن العربي الحرية إلا بالرجوع إلى الأصل الذي يمثل اللبنة الأساسة لبناء حضارة عربية.كان هذا المنطلق الذي مهد الطريق لأصحاب تيار القومية العربية ببلاد الشام، حيث عمل هؤلاء على بعث «الأدب و التاريـخ العربي، و الإشـادة بالعرب

---

(1) شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، 1954، ص 80.

(2) أُنظر: نادر كاظم، المقامات و التلقي، ص 93.

(3) مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص219.

و حضار م»[1]، و دعوا إلى ضرورة تحقيق الوحدة العربية دون مراعاة أي فوارق مذهبية أو عرقية، حيث كان لا بد من أن يكون العرب لحمة واحدة، لصد العوامل الخارجية التي عملت على ضحد الكيان العربي في ذلك العصر.

خلق هذا النسق الثقافي و الاجتماعي نصوصا أدبية إحيائية تشبعت بثقافة ذلك العصر، و عبرت عن رؤى المفكرين، مثلت فيها مقامات **"اليازجي"** أنموذجا نثريا، استطاع أن ينقل رؤية **"اليازجي"** إلى عصره، و يعبر عن الوضع اللبناني و الوضع العربي بشكل عام، مستعينا في ذلك بما قدمه هذا العصر من وسائل فنية ساهم "**اليازجي**" من خلالها في إثراء تراثنا العربي بما جادت به قريحته في مجال فني ضارب في القدم بالقدر الذي يجعل منه إحدى الركائز التي قامت عليها حركة الإحياء في عصر النهضة، حيث استطاع أن يرتقي ب**مجمع البحرين** إلى مقامات "الهمذاني و الحريري"، إلى حد تراوحت فيه آراء أهل العلم في ذلك الزمن؛ فقد ألبس البعض سمة التقليد **اليازجي**، متنكرين للخصوصية التي حملتها إبداعاته، إلى درجة أ ا لم تكن سوى صورة طبق الأصل للأدب القديم، حيث كان **اليازجي** -على حد رأي مارون عبود-: « يستوحي الكتب القديمة لا يستلهم غيرها، فهو في كل ما نظم و ما كتب زعيم المقلدين(...) فكأني به ذات مجردة عن المكان و الزمان، فما علق شعره بشيء منهما، فمن لا يعرف أنه نشأ في كفر شيما، و اكتهل في بتدين، و شاخ في بيروت، خاله من مواليد نجد و اليمن، و حسبك برهانا على هذا الزعم أنه كتب في مجمع البحرين مقامة سماها "المقامة اللبنانية" و ليس فيها شيء من "ريحة " لبنان»[2].

في حين اعتبر البعض هذه السمة فضلا من أفضال الرجل، « إلا أن الأمر الذي نأخذه على اليازجي كان سببا في شهرته و تقدير العلماء و الأدباء له في ذلك العهد، و هو يضيع في ما لشاعرنا من أفضال على النهضة الحديثة في لبنان و العالم العربي أجمع»[3].

---

(1) مفيد الزيدي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ص 296.

(2) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 955.

(3) المرجع نفسه، ص 956.

« و حظي بشهرة عظيمة و سمع به المستشرقون فكاتبوه و اقترحوا عليه عدة مصنفات، أجا م إلى وضع بعضها (...) و كان علماء الشرق يتسابقون إلى مكاتبته...» [1]. و ذا مثل زمن اليازجي مرجعية ثقافية و فكرية، عبرت عن النشاط و الحركة الكبيرين الذين قادا الأمة العربية إلى الحداثة، الذين قاما على إحياء التراث، و تجاوز ال اعات الطائفية، و ذلك في إطار القومية العربية.

5- خصائص فن المقامة

يتميز فن المقامات بخصائص فنية، خصها النقاد و الدارسون باهتمام شديد، أسفر عن نتائج منها ما يتصل بشكلها و هيكلها، و منها ما يتصل بمحتواها، نذكر أهمها:

1-القالب القصصي: أي البناء العام للمقامات؛ فهي تتناول موضوعا معينا، يقوم بالأحداث شخصية رئيسة هي البطل، و شخصيات ثانوية، إضافة إلى راو يتتبع حركة البطل ، تتحرك الوقائع في شكل تصاعدي حتى تبلغ قمة التأزم، ثم تبدأ بالانفراج لتنتهي -عادة- بحصول البطل على مأربه، و تتم في زمان و مكان معينين.

2-كما يلعب الخيال دورا فعالا في المقامات؛ إذ «كثيرا ما تتناول أفكارا طريفة، لم يسبق إليها كاتب من قبل»[2]. من هذا المنطلق يمكننا القول إن المقامـة ذات قالب قصصي، لاحتوائها على أهم عناصر القصة(شخصيات، زمان، مكان)، يرى "عبد الملك مرتاض" أن «القصة في الحقيقة ليست حادثة و أسلوبا فقط(...)و إنما هي مقومات أخرى أهم من الأسلوب و الحادثة، كالحبكة و الشخصيات والعقدة،و كل ذلك موجود في المقامة» [3]. و يرجع كذلك" مصطفى الشكعة" بذور القصة إلى المقامة، «على أن فضل بديع الزمان لم يقف عند هذا اللون الرفيع من الفكر و الإنشاء، بل أضاف إلى الكتابة العربية ثروة جديدة بما أنشأ من مقامات، حاول لأول مرة في تاريخ العربية أن يكتب القصـة

(1) الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب، ص 154.

(2) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الوطن العربي، ص507.

(3) عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص 478.

أو الأقصوصة (...) و ابتكر فنا رفيعا هو فن القصة»[1].

تأخذ إذا المقامة طابعا حكائيا، يعتبرها "فيكتور الكك" من الفنون القصصية إذ «أ ا تتوفر على جميع عناصر الأقصوصة، من حركة و تحليل نفسي و اجتماعي و حوار»[2]. فارتباط العناصر السردية و انسجام الأدوار و توفر الحوار الخارجي و الداخلي يحقق لنص المقامة الحكائية.

و من الدارسين من ينفي الطابع القصصي عن المقامة؛ فهذا القالب ما هو سوى وسيلة لتحقيق أهداف تعليمية وبلاغية و لغوية، إضافة إلى أ ا لا تقوم على عناصر القصة، حيث يرى "شوقي ضيف" أن المقامة: «حديث بليغ، و هي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس من القصة إلا الظاهر فقط، أما في حقيقتها فحيلة يطرفنا ا بديع الزمان و غيره لنطلع من جهة على حادثة معينة، و من جهة ثانية علة أساليب أنيقة ممتازة»[3].

3-اللغة: وردت المقامات في أسلوب بلاغي منمق بالزخارف اللفظية؛ إذ لا تكاد أي مقامة تخلو من المحسنات البديعية، و الصور البيانية، إضافة إلى اعتمادها على لغة متينة و ألفاظ غريبة منتقاة، مما يجعلها قريبة إلى التصنع منه إلى الفطرة.

4-الموضوع: تعالج المقامات موضوعات متنوعة، و تعتبر الكدية الموضوع الرئيس، يتكرر في جميع المقامات، و يعد الأساس الذي تبنى عليها الأحداث، «إذ نجد أن معظم المقامات تعتمد أساسا على حيل المكدين و أخبارهم و مغامرا م، و كانت هذه الحيل تبلغ أحيانا مبلغا عنيفا»[4].هذا بالإضافة إلى موضوعات أخرى؛ مثل الوعظ و الوصف و الطرائف

---

(1) مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية، المقدمة، ص09.

(2) فيكتور الكك، بديعات الزمان، نقلا عن طلال حرب، أولية النص، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992، هامش ص 53.

(3) شوقي ضيف، المقامة، ص09.

(4) عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الوطن العربي، ص 313.

الأدبية و المدح و التصوير العاطفي و غيرها.

5-تتميز المقامات على غرار ما نجد في مقامات **الهمذاني و الحريري و اليازجي** بخصائص ثلاث: النسبة و السفر و التخفي؛ أم النسبة فينسب الخطاب إلى شخصيتين خياليتين ثابتين، أحدهما أديب متسول، و الآخر راوٍ يتبع الأول أينما حل و ارتحل [1]. وأما الثانية (السفر) فهي سمة مميزة للمقامة، إذ نجد البطل و الراوي في ترحال دائم بحثا عن قصة جديدة «فالمقامات جولة واسعة في مملكة الإسلام »[2]. و أما التخفي فقد لعب الدور الأساس في استحداث تيمة الكدية، يلجأ البطل إلى ارتداء قناع ليكتمل به فعل البطولة.

6- ثبات شكل المقامة: تقدم أحداث المقامة وفق خصائص بنائية ثابتة، تتلخص في اللغة ، البطل، الراوي، الفضاء، الحدث، الزمن، موضوع الكدية، اللقاء و الفراق.

6 - مقامات اليازجي (مجمع البحرين)

ألّف "اليازجي" ستين مقامة ضمنها كتابه" **مجمع البحرين**"، و هو اسم اقتبسه من الآية القرآنية الكريمة: «**و إذْ قَالَ موسى لفَتاه لا أبرح حتى أبلُغَ مجمع البحرين أو أمضي حقُبا**»[3]. و ذهب الدارسون إلى أن المقصود بالبحرين: الشعر و النثر[4]. فمقاماته عبارة عن مزيج يتناغم فيه الشعر و النثر، جرى فيها على منوال" الحريري" و كانت معارضة لمقامات هذا الأخير، حيث يقول في مقدمة كتابه: «إنني قد تطلعت على مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاما م على اللقب»[5]. اتخذ "اليازجي" لمقاماته بطلا هو " **ميمون بن خزام**"، تصحبه ابنتــه" **ليلى**"

(1) أُنظر: نادر كاظم، المقامات و التلقي، ص 106.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، دار توبقال، المغرب،ط4، 2007، ص90.

(3) سورة الكهف، الآية 60.

(4) أُنظر: شوقي ضيف، المقامة، ص80.

(5) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، دار موفيم للنشر، المقدمة، ص 01.

و غلامه"**رجب**"، و راوية المقامات هو "**سهيل بن عباد**"، يقوم بسرد الوقائع و تتبع البطل أينما حل و ارتحل.

تقدم المقامة الأولى "البدوية" البطل؛ من حيث أصله و بناؤه و طباعه، و تنقل للقارئ مشهد اللقاء الأول بينه و بين الراوي، تتوالى الأحداث في المقامات التالية و تأخذ في كل مقامة موضوعا مختلفا: الأدب و الشعر و النحو و البلاغة و الطب و الفلك و التاريخ و الوعظ... يتكرر اللقاء بين "**ميمون و سهيل**" في كل مرة، من شأنه أن ينقل ما يحدث من وقائع، و تنتهي المقامات بتوبة البطل في المقامتين:" المكية و القدسية".

يتصف البطل "ميمون" بالخداع و الذكاء و الدهاء و المكر، يعتبر الكدية عملا مشروعا يحقق له الربح في مجتمع عانى فيه الظلم و التهميش و الاستبداد و فساد الحكام و بطشهم، يظهر في كل مرة متقمصا دورا جديدا ؛ أديبا أو خطيبا أو إماما أو طبيبا أو شيخا هرما فقيرا عالما، هدفه استمالة قلوب الناس و استعطافهم حتى يعطوه، و غالبا ما ينجح في تحقيق مآربه.

يلعب " **ميمون**" دور الشخصية الرئيسة في جميع المقامات، يساعده كل من ابنته و غلامه في تأدية دور البطولة، أما الراوي فيقوم بنقل الأخبار و الأحداث و الوصف و التقديم و التحليل النفسي، إضافة إلى بعض الشخصيات الأخرى التي يفرض الدور البطولي وجودها: مثل شخصية القاضي و الوالي و الشيخ... تدور الأحداث في أماكن متعددة و بلدان مختلفة مثل: سوريا و مصر و فلسطين، أو الطريق و المسجد و السوق، و يختلف هدف البطل و الراوي على الرغم من تواجدهما في مكان واحد؛ فالأول يهدف إلى التحصيل المادي-في الظاهر- و الثاني يسعى إلى التحصيل المعرفي.

تمثل الشخصيات و الزمان و المكان البنى السردية الأساسة التي تقوم عليها نصوص المقامات، فهي« تشبع حاجة فنية مرتبطة بأبعاد السرد فيها»(1). و تمثل كل بنية علامـــة

(1) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، المقدمة، ص08.

تحمل دلالات من شأ ا أن تحيل القارئ إلى الانفتاح على أكثر من قراءة في ضوء تعدد المناهج الحديثة، «فقد غدت نصوص المقامات نصوصا مخاتلة، يطرح عليها المتلقي أسئلة عميقة، و هي بدورها أصبحت مليئة بالعبارات ذات الحمولات الدلالية المتنوعة و الدلالية»[1]. و لدراسة هذه العناصر السردية رأينا أن نستعين بالمنهج السيميائي باعتباره أنسب المناهج التي تساعد الباحث على استكناه دلالية النص، في محاولة للكشف عن خصوصية كل عنصر، منطلقين من كون المقامة نظاما دلاليا يحيل إلى دلالات اجتماعية و فكرية، و رصد العلاقة التي تربط مقامات **"اليازجي"** بعصره.

أفرز تعرضنا إلى الكتابة الأدبية و العصر عن طبيعة تلك العلاقة الوطيدة التي تجمع بين عملية الإبداع و بين ظروف إنتاجية النص الأدبي، كما كشف عن قوى خارجية تساهم في بنائه و في حبكه، و ذلك في ظل التحول الاجتماعي الذي يفرض على الكاتب أحيانا استعارة الشكل الأدبي القديم للتعبير عن أفكاره و نقل تصوره للعالم الذي يعيش فيه، كما يفرض عليه بالضرورة الرجوع إلى الأنساق القديمة و محاكا ا من أجل خلق نصوص تحمل بصمة التجديد من خلال الموضوعات التي يطرقها الكاتب، و هذا ما حذا ب**"اليازجي"** إلى الإحياء بوصفه طريقة فنية أوجد ا ظروف عصر النهضة للتعبير عن همومه و معالجة قضايا زمنه المتعددة، التي استطاع **اليازجي** أن يلخصها في القومية العربية.

(1) يوسف إسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، ص 172.

الفصل الأول

دلالة الشخصيات

عناصر الفصل

تمهيـد

1-مفهوم الشخصية

2-بناء الشخصيات

3-تحول الرؤية و النسق الدلالي

4-رمزية الشخصيات

5-دور الشخصية في صنع الأثر الأيديولوجي للمقامة

تمهيـد

تتجلّى ملامح الواقع لأي زمن أو عصر في الكتابة الأدبية من خلال ما يقوم عليه النص الأدبي من أنظمة سردية، تظهر بوصفها علامات و رموزا تساهم في الكشف عن الأنساق الثقافية و السياسية و الاجتماعية التي تسبق عملية إنتاج النص الأدبي، و إذا كان فن المقامة جنسا أدبيا قديم النشأة، ظهر في زمن عرف تغيرات على جميع المستويات، فقد استطاع هذا الفن في العصر العباسي أن يخضع هذه المكونات لخدمة رؤية المؤلف، و موقفه من ذلك العصر.

و لئن عد أدب المقامة في عصر النهضة إحياءً للتراث و تقليدا للنصوص القديمة، فإنه يمثل في الوقت نفسه « صورة مبرمجة للمستقبل تبعا لنموذج الماضي» [1]. مما يضع هذا الجنس في خانة التأويل باعتباره نظاما دلاليا يعبر عن خصوصية فترة زمنية محددة من شأ ا أن تستهوي القارئ و تفتح أمامنا آفاق التأويل، باعتبار أن«الإحياء في جوهره عملية تأويلية تتطلب القارئ المؤول بالدرجة ذا ا التي تتطلب حضور النص المؤول»[2].

من هنا يمكن إدراج المقامة ضمن تلك النصوص، باعتبار ما تحمله من رموز تستوقفنا عندها و تستثير فضولنا و اهتمامنا، و تستوجب حضور وعينا ا و إدراكنا لخباياها، من حيث هي نتاج للحياة الفكرية، و استقراء لتغيرات العصر، و استجابة حتمية لواقع متميز.

تحكي المقامة أحداثا وقعت في زمن مضى، و سمة الحكي تجعل من المقامة تدخل دائرة الفنون السردية لاحتوائها على أهم العناصر الحكائية، فـ «المقامة تسرد في العادة حكاية أدبية أو مغامرة أساسها التكدية و جمع المال»[3].و تتحقق الحكائية في الكلام من

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد و الأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993.ص61.

(2) نادر كاظم، المقامات و التلقي، ص95.

(3) عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص363.

خلال تحقق العناصر التالية: فعل أو حدث قابل للحكي و فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل، و زمان المكان و مكانه[1]. فاشتمال بنية المقامة لهذه العناصر يجعلها تخضع لمقومات السردية، ما يبرر الطابع الحكائي الذي يحكم تمظهرها كمنظومة متسقة البنيات أو كما عبر عنها " جوزيف كورتيس" " Joseph Courtes"«شبكة علائقية »[2] تتعالق فيها البنى الخطابية والدلالية، و هي عبارة عن «متتالية من الأحداث يكون فيها الممثلون كائنات حية، فاعلة أو منفعلة» [3]،فالمقامة إذا نظام يتكون من شخصيات و أزمنة وأمكنة.

يرجع "غريماص" " Greimas" مهمة القيام بالحدث إلى الممثلين أو الشخصيات، باعتبارها المحور الذي يحرك السرد، و تنبني عليه الدلالة، هذا إلى جانب الزمان و المكان، غير أن الفضاء الزمني و المكاني دون حدث لا يؤدي الدور أو الوظيفة الرئيسة في منظومة السرد، التي تحتل فيها الشخصية الموقع الحساس لتسير بالأحداث نحو الإنتاجية، لتتجاوز حدود النص إلى فضاء التأويل، و لئن خصت الشخصية بكل هذا الاهتمام، كان علينا أن نتعرض إلى تقديم موجز لمفهوم الشخصية، بالقدر الذي يسمح بتحديد طبيعة الشخصية في المقامات، و تتبع خصوصيتها و تحولها ودلالا ا، و ذلك في إطار خطابي و دلالي يخضع لنظام خاص يفرضه البناء العام لهذا الفن، و لرؤيتنا و تصورنا له. و ذلك في محاولة للإجابة عن الأسئلة التالية: كيف استطاع " **اليازجي**" أن يحمل شخصياته أبعادا دلالية من خلال مقاماته؟ و كيف عبرت هذه الشخصيات عن ذوا ا؟ و إلى أي مدى استطاعت أن تعبر عن واقعها الثقافي الذي عاشت فيه، و أن تترصد تلك التحولات التي تحكمت في عالمها في زمن النهضة ؟

---

(1) أُنظر: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط$_1$، 1997 ، ص 19.

(2) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ترجمة جمال الحضري، ، الدار البيضاء للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، ط$_1$، 2007 ، ص 21 .

(3) غريماص، في المعنى، نقلا عن جوزيف كورتيس، المرجع نفسه، ص 161.

1- مفهوم الشخصية

يعد "فلاديمير بروب" "V. Propp" من الأوائل الذين وضعوا تقنيات منهجية حديثة لدراسة النصوص السردية، معتمدا على دراسة الحكاية الخرافية، و انطلق في تحديد مفهوم الشخصية و وضع أسس دراستها من الوظائف التي تقوم ا، باعتبار أن الوظيفة هي« ما يبرر وجود الشخصية، وهي كذلك عنصر ثابت، و لا يمكن المساس به دون الإخلال بنظام الحكاية »(1). حدد "بروب" عدد الوظائف بإحدى و ثلاثين وظيفة ، و قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسة التي حصرها في سبع شخصيات أو دوائر(2).

كما جاء اهتمام السيميائيين بتحليل الشخصيات انطلاقا مما قدمه الشكلانيون الروس في هذا ا ال، حيث اعتمد غريماص "Greimas" في دراسته على ما قام به "بروب" في تحليله للحكاية الخرافية الروسية، و "سوريو" في دراسته للمسرح، حيث ركز على مضمون الأفعال و الوظائف التي تقوم ا الشخصيات، إذ يرى« أن وصف و تصنيف الشخصيات لا يتم كما هم، بل بما يقومون به من فعل» (3). إن استناد الشخصية إلى فعل أو وظيفة يمنحها خصائص و صفات تساهم في بناء الدلالة في النص، بوصفها كما يقول" فيليب هامون" Philippe Hamon"« الشخصية وحدة دلالية قابلة للتحليل و الوصف»(4).

اعتمد "غريماص Greimas" في إعطاء مفهوم الشخصية و إرساء معالمها و إبراز

---

(1) سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 21.

(2) أنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط2،1993، ص 25.

(3) Roland Barthes, Analyse structurale des récits, in Poétique du récit, éditions du seuil, 1977, P 34, 35 « A.J Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font ».

(4) Philippe Hamon, pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit, p 125, « le personnage, est une unité de signification, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description».

علاقا ا على الجانب الدلالي، كما أقام دراساته على مستوين اثنين: مستوى البنية السطحية، و يتم فيه الوقوف عند البرامج السردية، و الأنموذج العاملي و الأدوار الغرضية و الصورة، و مستوى البنية العميقة، عن طريق المربع السيميائي الذي يقوم على علاقات التضاد و التناقض و التضمن (1). كما قدم "فيليب هامون"Philippe Hamon" تصوره للشخصية باعتبارها بياضا أو فراغا دلاليا، ليس معطى قبليا و ثابتا، بل يحتاج إلى بناء يتحقق تدريجيا من خلال فعل القراءة (2).

يصبح دور القارئ ضرورة ملحة في بناء الشخصية، و يعطيه فعاليـة في العمليـة الإبداعية، فهو يساعده في رسم عالم النص و الكشف عن أسراره، ميز " هامون " بـين ثلاثة أنواع من الشخصية تبعا لأوصـافها و أدوارهـا و كيفيـة ظهورهـا في الـنص و هي: الشخصيات المرجعية Référentiels، و الإشـارية Embrayeurs والاسـتذكارية Anaphores (3).

و على هذا الأساس يتم تقديم الشخصية من منظور سيميائي يخضع لنظام يحكم تمظهرها في النص السردي، و تتحدد من خلاله وظيفتها و صفا ا و خصائصها، لا تتضح ملامحها إلا بعد فعل القراءة، لتأخذ الشخصية أبعادا دلالية، و تتحول إلى علامة(4) تحيل إلى دلالات تعبر عن الواقع الذي نشأت فيه، و تولت مهمة التعبير عنه، فالشخصيةُ ذا تجل بنائي ذُو أبعاد دلالية لا يمكن إدراكها إلا من خلال استحضار السياق الثقافي،

(1) أنظر في هذا ا ال:

أ- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، ص 90 و ما يليها.

ب- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 14 و ما يليها.

ج- أ.ج.غريماس،الفواعل، القائمون بالفعل الصور،تر: عبد الحميد بورايو، ضمن السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدا ا، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ماي 1995،ص 317.

(2) أنظر: Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, p 126.

(3) أنظر: Ibid, p 122,123.

(4) أنظر : Ibid, p 117

فقد جعل " يوري لوتمان" "Youri Lutman" الشخصية وثيقة الصلة بالواقع، لأ ا -بحسبه- وليدة العالم الذي تعبر عنه، و لهذا « فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية و معرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي »[1]، الذي يملكه، و يقترن ا بروز الوحدات الدلالية الصغرى التي تبث فيها الانبعاث و الروح و تملأ ذلك (البياض السيميائي) الذي تخلقه الشخصية[2]، لتشكل بذلك المحور الذي تدور حوله الأحداث من خلال علاقا ا التي تربطها بباقي مكونات النص السردي و تفاعلها معها و« تتكشف في العالم القصصي في شكل أدوار محدودة العدد حتى تدرك ككل (tout) معنوي فتكون بنية فعلية واضحة المعالم» [3].

تحمل الشخصية في المقامات حمولات ثقافية و حضارية و نفسية و اجتماعية، مثلث الأنموذج الإنساني الذي حمل بصمة التحول الزمني، و حمل على عاتقه مهمة إيصال رسالة إلى القارئ، و لهذا جاء اهتمامنا بتحليل الشخصيات في مقامات " **اليازجي**" باعتبارها مكونا سرديا، معتمدين على ما قدمه التحليل السيميائي من إجراءات تقنية و منهجية، تركز على الجانب الدلالي من خلال«دراسة القوانين التي تتحكم في تحويل المعاني و اختيار التعابير الجديدة و في ميلاد التعابير و انقراضها »[4]، وكذلك النسق الخطابي أو البنائي الذي نتابع به كيفية إنتاج الدلالة، في ظل تراكم الرموز، وتعدد الانزياحات.

2- بناء الشخصيات

أ- دلالة الأسماء

تشغل الشخصية في المقامات حضورا قويا، يتحدد بناؤها في النص من خلال ما يعتمده المبدع من أوصاف خارجية و ثقافية، و تتحدد ملامحها من خلال ما يخبر عن

(1) سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ، ص 60.

(2) أُنظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 47،

(3) عبد الفتاح إبراهيم، البنية و الدلالة، الدار التونسية للنشر، 1986، ص 38.

(4) رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د.ت، ص 164.

الراوي من جهة، و ما تخبر به الشخصية عن نفسها في كثير من الأحيان، تظهر الشخصية في النص وفق أسماء تتفاوت في مدلولا ا من شخصية إلى أخرى، و هي تسميات دالة لأ ا ترتبط بمستوى عال من الترميز يفتح باب القراءة و التأويل، على نحو تؤدي فيـ ـه معـ ـنى خاصا، و تمثل فيه البعد الدلالي، و أهم هذه الشخصيات: شخصية البطل **ميمون بن خزام**، و شخصية الراوي **سهيل بن عباد**.

1- **ميمون بن خزام:** هي الشخصية المحورية التي تقوم عليها المقامات، و تحرك الأحداث. و ميمون بحسب ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور من اليمن أي البركة، يقال يـ ـمن فلان على قومه فهو ميمون إذا صار مباركا عليهم، و تيمنت به أي تبركت(1). نسب الاسم ميمون إلى خزام. و خزام موضع، و هو من الخزامى نبات طيب الريح، و هو عشبة طويلة العيدان صغيرة الورق حمراء الزهرة طيبة الريح، لها نور كنور البنفسج، لا توجد من الزهور زهرة أطيب نفحة من نفحة الخزامى(2). يشير البطل إلى هذه الدلالات من خلال بعض التراكيب، إذ ينتحل في المقامة الهزلية اسما يختلف عن اسمه في الحروف و لكنه يحمل نفس الدلالة، يقول: «**أنا المبارك بن الريحان** »(3). فالمبارك هو ميمون، و الريحان جنس للخزام طيب الرائحة.

تمثل البركة أو اليمن سمة مميزة للبطل، سعى **اليازجي** من خلالها إلى أن يربط مدلولها بالدور الذي يقوم به على الصعيد الوظيفي، فأينما ذهب **ميمون** حلت البركة على البلد الذي وطئته قدماه، و انتعش أهلها بريح الخزام، و ذلك في إطار البعد الدلالي، بالتناسق مع الموضوعات التي يتطرق إليها، أي أن حضور البطل مصاحب دائما لما يحمله من رسائل تربوية و أخلاقية و فكرية و تعليمية؛ إذ كانت الغاية من رحلاته إلى البلدان العربية هي العمل على بناء الوطن العربي من جديد في إطار منظومة من المبادئ التي تنظم علاقاته

---

(1) أُنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، جزء 13، (فصل ن، باب ي)، قرص مضغوط.
(2) أُنظر: المرجع نفسه، ج 12، فصل م باب خ.
(3): ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص91.

و تحفظ هويته، و تؤسس وجوده الموحد في هذا العالم، و تشيد صرحه، للوقوف في وجه التحديات على اختلافها، كما عمل أثناء تنقله بين البلدان العربية على إفادة الجمهور بما خبره في هذه الحياة من مواعظ و حكم و أمثال و أدب و علوم، فبمثل هذه الصفات تعبق رائحة الخزام و تتبرك البلاد العربية بحضور هذه الشخصية.

2- **سهيل بن عباد:** و هي الشخصية الرئيسة الثانية التي تقوم بمهمة نقل الخبر و تصوير الأحداث، و وصف المناظر الطبيعية و المناظرات، يقوم في كل مقامة بوصف الرحلة و زمن لقائه بالبطل. و سهيل هو كوكب يرى بالعراق، و لا يرى بخراسان، و سهيل يرى بالحجاز و في جميع أرض العرب و لا يرى بأرض أرمينية، و بين رؤية أهل الحجاز سهيلا و رؤية أهل العراق إياه عشرون يوما(1). هذا ما يوضحه قول البطل:

هذا سهيل يفاجـي في **كل أرض أبـاه**

و هكذا كـل نجـم **حيث التفتنـا نراه**(2)

تظهر دلالة النجم بوضوح، فهي تعني أن الأحداث دارت في أرض الوطن العربي، و لم تتجاوز مملكة العروبة، و هي رمز يحيل إلى أهم الموضوعات التي سعى إلى الوقوف عندها مليا (القومية العربية)، حيث جعل الشخصية تؤدي دورها من خلال التنقل الدائم بين البلدان العربية و تتبع البطل أينما حل و ارتحل، لتتحول العلاقة بين النجم سهيل الذي يطلع على أرض العرب فقط و بين رؤية المؤلف إلى علاقة تآلف بين الرمز و ما يدل عليه؛ أي القومية العربية.

3- **ليلى:** من ليلة ليلاء و ليلى: طويلة و شديدة صعبة، و به سميت المرأة ليلى، و أم ليلى هي الخمرة، و ليلى هي النشوة، و هو ابتداء السكر، و ليلى من أسماء الخمرة، و به سميت المرأة (3). إن اجتماع كل هذه الصفات في شخصية **ليلى** من شأ ا أن تجعل منها ..

(1) أُنظر: ابن منظور، لسان العرب، فصل ل باب س.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 265.

(3) أُنظر: ابن منظور، المرجع السابق، جزء 11، فصل ل باب ل.

وظيفتها في إيقاظ العاطفة الإنسانية لتوقع الشخصية المستهدفة في شراكها، و تسكر عقول الرجال، و تعمل فيهم ما تعمله الخمرة في الفرسان، لما تتميز به من الحسن و الرهافة و الرقة و العفاف و الفصاحة، و هي الشخصية القوية شديدة البأس التي لا اب الأهوال، و لا تضعفها الشدائد، تمتطي صهوة الصعاب من أجل الوصول إلى المبتغى، و غالبا ما ترجع بالغنيمة.

4- **رجب** : رجِبت الشيء هِبته، و رجبته عظّمته، و رجب شهر سموه بذلك لتعظيمهم إياه في الجاهلية، لا يستحلون القتال فيه(1). و هذا إشارة واضحة و دعوة صريحة إلى عظمة الهدف الذي يسعى البطل إلى تحقيقه و هو "السلام"، يستدعيه وعي المؤلف بالمحيط السياسي، و يقظته للجو العام الذي يميز تلك الفترة (عصر النهضة)، التي عرف فيها العرب وضعا مضطربا، نتيجة لتجدد الـ اعات الطائفية، و بالتالي كان تجلي اسم رجب مرهونا بالدلالة التي يحملها في النص، و هي الحوار و المصالحة و قبول الآخر، و تجديد العلاقة التي تجمع بين مختلف الطوائف(الدروز، الإسلام، المسيحية)، و ذلك في إطار مبدأ القومية العربية.

ب- البناء الخارجي

يقوم بناء الشخصيات على ما يقدمه الراوي أثناء الحكي، كما يخضع هذا النظام إلى مكون سردي أساس ينفرد به فن المقامة عن غيره من الفنون السردية: الروائية و القصصية، هو " القناع" أو التنكر، و هو عبارة عن تصوير للتحول المستمر للشخصيات و وليد البنية التحتية المتمثلة في الأوضاع الاجتماعية و السياسية، و وليد الموضوع الذي يتجدد باستمرار، و هذا ما دفعنا إلى اعتماد تقنية الوصف الخارجي للشخصية، فهو « بمثابة تلميح أو استشهاد باسم »(2). يمكّن القارئ و الناقد من الوقوف عند هذا المكون النصي المتميز بوصفه العنصر الأكثر دلالية في المقامات.

(1) أُنظر: ابن منظور، لسان العرب، جزء 1، فصل ب باب ر.
(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، ص 78.

يبعث تحديد ملامح الشخصيات في نفس المتلقي إحساسا خاصا، و يجعل من البناء الخارجي نتيجة حتمية لتفاعل عناصر دلالية يعكسها هذا البناء، كما يحدد الفضاء المرجعي للشخصيات، و يعطي تصورا أوليا يدخل من خلاله الشخصية السردية دائرة الدلالة، عن طريق رصد الإشارات الدالة التي تحيل إلى أنساق الحياة الاجتماعية و السياسية و الثقافية و الاقتصادية، و لهذا كان لبناء شخصيات " **اليازجي**" الدور الفعال في وضع الشخصية المقامية ضمن النسق الدلالي لها، و من ثمة إمكانية تحديد المحاور الدلالية، التي تستند إلى معايير وصفية بالدرجة الأولى.

و لهذا رأينا أن نحصر بعض الأوصاف التي تقدم البطل "**ميمونا بن خزام**" في صور متعددة يحددها تنوع الأدوار التيمية التي يقوم ا البطل مثل: الطبيب و الخطيب و الكفيف و الفقير، و ما يصاحب هذه الأدوار من دلالات، فما هذه الأدوار سوى رموز تمثل واقعا متغيرا، و أقنعة تجسد حياة حقيقية أراد "**اليازجي**" أن ينقل بعض ملامحها إلى القارئ.

يقدم الراوي "**سهيل**" "**ميمونا**" في المقامة الأولى" البدوية" قائلا:« **فَسكَن مني ما جاش من الجَاش، و دخلْت، فَإذَا رجل أَشمطُ الناصية، يكْتنفُه الغلام و الجَارية** »[(1)]. لم يقدم الراوي وصفا كاملا للشخصية البطلة و لكنه أراد أن يقرب للقارئ البناء العام" **للخزامي**" مركزا على سنه، بالاعتماد على ما يوحي إليه اختلاط سواد الشعر بالبياض، و هي صورة تقويمية تحمل بعدا نصيا قابلا لاستيعاب كل ما يحمله هذا البناء من مدلولات، و منها دلالة التقدم في السن، باعتباره العمر الذي يسمح للإنسان من اكتساب الحكم بما خبره في هذه الدنيا من تجارب تمنحه المؤهلات و القدرة الخلاقة على إعادة خلق الواقع و لكن بطرق جديدة، كما يعد استيعاب دلالة الوصف للشخصية الرئيسة أمرا لا بد منه، لكو ا

(1) ناصيف اليازجي: مجمع البحرين، ص 03.

تمثل البؤرة أو المحرك الأساس للأحداث، إذ ما كان "**اليازجي**" ليختار شخصية حكيمة إلا ليقدم رؤيته إلى العالم ، فينسب إليه مهمة تصوير الواقع، و يكون لما يقول مصداقية أكثر، و صدى واسع لدى الجماهير الشعبية، و يعبر في الوقت نفسه عن وضع العرب الراهن، باعتبار أن شخصية البطل هي إسقاط لشخصية **اليازجي،** الذي كان يعد من أهم شيوخ العصر الحديث الذين كان لهم دور هام في ظهور الحركة الإصلاحية، و القومية العربية.

و لئن استعانت هذه الشخصية بالتنكر للقيام بدورها، فقد اتخذ تنكرها هذا عدة أشكال، تنوعت بتنوع الموضوعات المعالجة؛ فقد اختار" **ميمون**" أن يظهر في المقامة الحكمية في صورة الفقير المسكين الورع الخاشع، الزاهد عن ملذات الدنيا، فهو: «**شيخ بالٍ رث الجسم و السربال، و هو قد أن من شدة الكلال**» [1].

تعد رثاثة جسمه و كلاله من صفات الزهاد و المتصوفين، الذين ولّوا ظهورهم لمباهج الدنيا و مفاتنها، و سخروا أنفسهم لخدمة آخر م، و لعل ما يؤكد ذلك شروعه في توصية غلام كان بين يديه إلى اتباع الصراط المستقيم، مقدما إليه ما خبره من تجربته الطويلة في هذه الحياة، قائلا:« **يا** بني **لا تسلّم نفسك** إلى **هواك، و لا تستودع سرك سواك، و لا تفوض أمرك إلا** لمن **يعرف قدرك، و نزه نفسك عن الخسائس و قلبك عن الدسائس**»[2].
يحاول المؤلف أن يخلق من خلال شخصياته نظاما يوازي فيه بين بنائها النصي، و بين المرجعية التي ينطلق منها في بناء ذا ا، و الدلالة التي توحي إليها، و هذا ما نلمسه في هذه المقامة من تجانس بين هذه العناصر، من شأنه أن يحقق على المستوى السيميائي ما كان يصبو إليه المؤلف.

تقدم مقامات " **اليازجي** " نمطا آخر من أنماط الحيلة التي يستعين ا البطل " **الخزامي** "، ففي المقامة البصرية ينـ ـزل " **سهيل**" ضيفا يحل بالمربد، حيث كان به أساتذة و شيوخ و معلمون...« **و كَانَ** في **صدر الحلقَة شيخ أَقْطَس العرتبة، كَأنه أحد الأَغْربة**»[3] يتم

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص 116.

(3) المصدر نفسه ، ص 135.

تقديم البطل من طرف الراوي في صورة تخالف إلى حد كبير صورته الحقيقية، و أفطس الأنف و أغربة العرب هم أهل السودان، سموا كذلك لسوادهم[1]. يدل هذا الوصف الدقيق على معرفة جامعة لخصائص العرب و بيئا م على اختلاف انتمائهم، مما يجعل عملية التنكر لديه أمرا سهلا، بل و ضرورة؛ إذ يمثل أولى خطوات عمل الكدية، يتمكن من خلاله من لفت انتباه الحضور، و يولد في عملية الحكي حركة و تفاعلا بين الشخصيات، ليكشف بعد برهة عن نفسه و عن قدراته الفائقة، إذا فوصف البطل يعد أهم محطة يقف عندها الراوي، ليستهل ا القصة، و يوضح للقارئ ملابسات الأحداث، و يضعه أمام علاقة حتمية تجمع بين بناء الشخصية و حركة السرد.

يخرج بناء الشخصية عن إطار الوصف الشكلي الذي يخضع لمقومات جمالية بحتة إلى عالم الدلالة، إذ تكمن دلالة الوصف في طبيعة تلك العلاقة التي تربط بناء هذه الشخصيات بظروف ظهورها في النص، و بما تقوم به من أدوار. يضفي الراوي على الحوار لمسة شخصية ليجعل من القارئ طرفا مشاركا في القصة من خلال رصد حركة الشخصيات، و ما تعبر عنه المقاطع الوصفية، ففي المقامة الجدلية يصف الراوي " **ميمونا**" قائلا: « **و إذَا رجلٌ عليه رِداءٌ مثْلَ اللواء، على رأسه عمامةٌ مثْلَ الغمامة، و هو قَد أقْبلَ على شيخٍ أدرد عليه حنبلٌ أجرد*، وَقَد التثَم حتى صار كالأمرد** » [2].

يعكس " **سهيل**" أنموذجين إنسانيين يمثلان بوضوح الثنائية التي يقوم عليها هذا الوجود، و تعد أساس الحياة، و يتم ا الولوج إلى عالم حقيقي تحكمه قيم متضاربة: المادة/ العلم، إذ يوضح هذا المقطع هدف الراوي و المؤلف من إجراء المفارقة بين وصف الشخصية الأولى التي تظهر عليها علامات الغنى، و وصف الشخصية الثانية الفقيرة، يمهد هذا التحديد البنائي الموضوع للقارئ و يقربه إليه، و يشوقه لمعرفة ما سيحدث، فاللقاء

(1) أُنظر: ناصيف اليازجي، هامش المقامة البصرية، ص 139.

* الغمامة السحابة، أدرد: لا أسنان له، حنبل: فرو رثيث، أجرد: لا صوف فيه.

(2) المصدر نفسه، ص 271.

أو التقابل بين صورتين متناقضتين من شأنه أن يفتح باب المساءلة و التأويل، و البحث في غياهب الكلمات عن الحقيقة، و عن مفاهيم الأشياء، هذا ما يبرره قـول الشخصيـة الأولى:« **قَد علمت أيها الشيخ أنَ المَال زينة الحَياة الدنيـَا و عليه نموت و نحيا.. »** [(1)]. بينما تقاطعه الشخصية الثانية مبجلة العلم على المال قائلة:« **...ويك إن المَرءَ بِالعلْم إنسان لا بالمَال و هو المرقَاةُ إلى درجات الكَمال »** [(2)].

يعمل بناء الشخصيات في هذا المقطع على توضيح رؤية **"اليازجي"** إلى هذا العالم المادي، من خلال ما تقوم به هاتان الشخصيتان، فلا مكان للعلم في ا تمع العربي الذي ولّى أفراده وجوههم عنه جراء ما عانوه طيلة سنوات عديدة من الجهل و التخلف و الحروب، من شأ ا أن تعكس واقعا حقيقيا هو واقع عصر النهضة، الذي عانى فيه العالِم الظلم و التهميش، بعد استفاقته على صدمة ما خلفته قرون الانحطاط، و وقع الحضارة الغربية التي غزت العالم العربي، هذا ما يؤكده قوله: **« و أما** في **هذَا الزمان فَإنَ المَالَ هو الرهص الذي** يبنى **عليه و الركْن الذي لا يلْتفَت إلا إليه، فَهم يحرمون اللَبيب و يصرمون الفَقيه، و لا يكْرمون النبِيه فَتضيع بينهم الكَلمة»**[(3)].فقد ضاعت الكلمة فعلا من الشيخ العالِم الذي لم يجد ما يفند به ما يزعمه نظيره في المقامة، على الرغم من أن كل ما قاله كان ضربا من الحقيقة التي يخاف الكثير البوح ا، في مجتمع جعلته الظروف يخلق أنماطا متعددة للتعبير عن هذا الواقع، و جاءت الشخصيات في مقامات **"اليازجي"** لتمثل ذلك الواقع أحسن تمثيل؛ واقع **الخزامي**، و واقع **"اليازجي" .**

يتواتر حضور الشخصية المحورية في جميع المقامات في صور عديدة و يعود هذا التنوع إلى تعدد الأقنعة التي يضعها، و لهذا كان قيامها بالفعل مؤسسا على مجموعة من التحديدات الجوهرية، تبدأ من تغير المظهر الخارجي، و تنتهي بإزالة القناع و كشف الحقيقة، من شأ ا أن تجعل القارئ عضوا أساسا في إنتاج الدلالة؛ ذلك أن وصف

(1) ناصيف اليازجي مجمع البحرين، ص 271.
(2) المصدر نفسه، ص 272.
(3) المصدر نفسه، ص 323.

الشخصية البطلة يعمل على تحديد الوظائف السردية و تصنيفها، و تحديد الإطار المرجعي للقصة، فالتحول من حال إلى حال يسير بالسرد وفق مسار تراكمي، تترتب على كل قناع صور تركيبة مصاحبة لهذا التحول.

لم يقتصر وصف الشخصية في مقامات" **اليازجي**" على الشخصية البطلة، فقد كان لشخصية "**ليلى**" و "**رجب**" دور فّعال في السير بالأحداث، ثم تقديم كل منهما وفق ما تفرضه ظروف المقامة، و هي في كل الأحوال عرض موجز للشخصية المشاركة، و تقديم لصورة المرأة المثالية "**ليلى**"* فائقة الجمال، و إن ارتبط وصفها بالموضوع الأساس "الكدية" إلا أنه استطاع أن يعبر وضعها في المقامة عن جملة المفاهيم الاجتماعية و الأخلاقية التي يمن على ا تمع، و تتحكم في طبائع الناس و سِيرهم، و ذلك من خلال العلاقة التي تربط شخصية "**ليلى**" بباقي الشخصيات الأخرى، مثل القاضي الذي افتتن ا و حكم لها بالطلاق لأغراض شخصية، و الفتى الذي تعلق ا على قارعة الطريق و استطاعت أن تغويه، لتنال منه في اية المطاف، و ذلك لما تقدمه للقارئ من لوحات فنية تستعرضها كشبكة لتصيد الفرائس مثل قوله:

و لا ذَكّــرت جِيدها المُطَوقَا	**و لا جبِيــنها النقي اليققَا****
و لا سواد عينِها ذَات الرقَى	**و لا محياها الجَميل الطّلقَا**[1]

لم يتجاوز وصف شخصية "**ليلى**" في المقامات ما يفصح عنه الراوي من صفات عرضية لا ترقى لأن تكّون صورة مكتملة للمرأة مثلما تصوره بعض الأجناس الأدبية الأخرى مثل الشعر و الرواية و القصة، فضلا عن بعدها عن التصوير الجنسي لها، و ربما يعود ذلك لتدين "**اليازجي**"، فاقتصر على التركيز على المحاور الدلالية الكبرى، التي تحيل إلى الدور الذي تلعبه شخصية "**ليلى**" الذي يتمثل في نقل حقيقة العالم العربي و العالم ككل، من شأنه أن يطرح إشكالية جوهرية في النص هي "المادية "، فعدول القاضي عن

---

* يمثل حضور الشخصيات النسائية "**ليلى**" في مجمع البحرين نقطة تحول هامة في مقامات **اليازجي**، و اختلافا جوهريا يميزها عن مقامات **الحريري**، الذي لم يعز فيها للشخصية النسائية الدور البطولي كما هو الحال عليه لدى اليازجي. و هي من الحجج التي نعتمدها في معالجتنا لإشكالية التقليد.

** اليققا: شديد البياض.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 90.

الاحتكام لقواعد الشريعة سببه شغفه **بليلى،** و رغبته في الوصال ا مهما كانت الوسيلة، و منه كان فساد الحكام و القائمين على شؤون الدولة منوطا بمدى وعيهم باستراتيجية و حساسية و أهمية المناصب التي يتقلدو ا.

هذا إضافة إلى مجموع الأوصاف التي خصت ا شخصية "**رجب**" لتظهر في السرد مرافقة لشخصية "**ميمون**"، و كان حضورها في المقامة مرهونا بحضور "**الخزامي**" و غالبا ما يرتبط بناؤها ببناء هذه الشخصية، و يخضع للتغيير المستمر مع الاحتفاظ بالإطار العام للأحداث "الكدية "، حيث يقول "**سهيل**" واصفا "**رجبا** " في المقامة العدنية: **...« وكَانَ بين القَوم زعيم صلْت الجَبين، كأنه إحد الذوين** *(**....) فَخلَع الزعيم إحدى بردتيه، و انصرف و الغلام بين يديه »**[1]. و يقول في المقامة الهزلية: **«دخلَ غُلام أشهلُ الأحداق، كأنه رهطٌ شنقْناق**«** [2] يشكل بناء هذه الشخصية كيان السرد، إذ به يتم الولوج إلى عالم غريب، تتزاحم فيه صور الغرابة و الحيل التي يحوكها البطل، لتتحول شخصية "**رجب**" إلى تابع لشخصية البطل، و تضعها في إطار وظيفة المشاركة في الفعل السردي و حسب، بينما يبقى دور البطولة لصيقا "ب**ميمون بن خزام**"، و ذلك يعني أن هذا الدور لا يتم إلا بحضور طرف ثان هو شخصية "**رجب**".

يحدد البناء الخارجي للشخصيات في المقامات أولى ملامح الدلالة، التي تبدأ في التجلي من خلال إطْلاَع القارئ على جملة من المعطيات التي عادة ما تتصدر المقامة، و تأتي على لسان الراوي، و ربما كانت وظيفة نقل الخبر و مشاهدة الحدث و إزالة القناع ما جعلنا نحيد عن وصف هذه الشخصية، لكو ا وردت في النص بعيدة عن الأبعاد المادية، و عدم تمكنها من الإفصاح عن ملامحها مكتفية بتصوير ملاحقتها الدائمة لتقنص

* صلت: صقيل كناية عن البشاشة، الذوين: ملوك اليمن الذين في صدور ألقا م ذو.
(1): ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 253.

** أشهل: الأحداق في عينيه حمرة، شنقناق: يزعمون أنه من رؤساء الجن.

(2) المصدر نفسه، ص181 .

البطل و "**ليلى و رجب**".

إن البناء الخارجي في **مجمع البحرين** ما هو إلا تقنية منهجية وظيفتها إزالة الغموض الذي يخيم على الأحداث، و من ثم إعطاؤها بعدا تأويليا خاصا، خاصة في اتساقها مع البناء الثقافي و الاجتماعي لشخصيات " **اليازجي** ".

ج- البناء الثقافي و الاجتماعي

و لئن كان الراوي قد استطاع أن يقدم شخصيات المقامة من منظور بنائي، مؤكدا على مجموع العلامات و التحديدات جاعلا من شخصية المقامة شخصية موهوبة لها خصائصها الفنية و البنائية التي تميزها عن الشخصية الروائية، و تجعل منها أداة للتعبير عن الواقع، فقد ارتبط بجملة من السمات الأخلاقية و الاجتماعية و النفسية و الثقافية. فالشخصية في المقامة هي حصيلة تجارب جماعية تبنى انطلاقا من قدر ا على استيعاب كل التجارب الفردية، عبر ذيبها و تعميمها و تحويلها إلى مصفاة تسرب من خلالها السلوكات الفردية الخاصة[1]. و لعل شخصية البطل كانت قد احتلت المرتبة الأولى باعتبار ما تملك من قدرات فائقة على تصوير الواقع، من خلال امتلاكها لمؤهلات نفسية و اجتماعية خاصة، هذا إضافة إلى الدور الأساس الذي تلعبه مؤدية بذلك الفعل البطولي، متماهية في وسط ثقافي أجاد المؤلف التعبير عنه من خلال هذه الشخصية. يقول "**سهيل**" في المقامة الهزلية واصفا " **ميمونا**" على لسانه:

خلقْت مطبوعا على كَيد البشر و لَيس للإنسان تغيير الفطَر

وَ لاَ يعاند القَضــاءَ و القَــدر إلا الَذي عصى الإله أو كَفَر[2]

يكشف "**الخزامي**" في هذا المقطع- صراحة- عن طبعه و أخلاقه، جاعلا من صفتي الحيلة و المكر خليقةً، و ليس بيدِ الإنسان تغيير ما جبل عليه، و من أنكر حكمة الله في خلقه فهو من الكافرين، يقوم هذا البناء المعنوي على وجهين متناقضين: الأول أنه يذكر

(1) أُنظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ، ص 31.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 93.

الحقيقة التي يخفيها تنكره في المقامة و هو الكيد و الاحتيال، و أصاب في ذلك إلى حد بعيد، غير أنه سلك في الوقت نفسه طريقا أخرى لتبرير ما يقوم به مدعيا أن ا تمع هو الذي جبله على اتباع هذا السلوك، فا تمع هو الطرف الخفي الذي يقنن الحياة و يبني صرح أفراده الأغنياء، بينما يعاني الفقراء و المحرومون التهميش، حالهم حال بعض اللبنانيين من الأقليات التي تنتمي إلى طبقات فقيرة تعيش في ظل سلطة الإقطاعيين في عصر النهضة، و كذلك بعض الأقليات المسيحية التي عانت الويلات تحت سلطة الحكم العثماني، كما أن الحُكم الذي تقضي به سلطة ا تمع العليا لا مناص منه، مادام قد حكِم على البطل بالتهميش، كان ذلك ميلادا لإنسان جديد، أنجبه ظلم الأيام و بطش البشر.

لم ينطلق "**اليازجي**" في بناء رؤيته - التي تبدو وفق ما يحققه بناء شخصياته- من العدم، بل انطلق مما يعاينه في بلاده من تغيرات كثيرة حصلت في زمن قصير تكبد أثناءها هذا الوطن معاناة التعدد الطائفي،مازالت إلى الآن تمثل أكثر الأزمات التي عرفها لبنان، و ما يزال أبناؤها يدفعون ثمن هذه الأوضاع المأساوية التي تسبب فيها الفساد السياسي.

و لذلك لجأ البطل إلى وسائل مختلفة للحصول على المال، و لكنه في الوقت نفسه سخر فعله السردي لهدف معرفة الحقيقة التي تغلفها السياسة و أصحا ا بألـوان الورع و التقوى، بينما تخفي في جوهرها أصولا فاسدة تعبر عن واقع مرير، فصور الكيد و الاحتيال متعددة يترجمها اختلاف الأقنعة في النص التي وردت محملة على لسان "**الخزامي**" نفسه:

و ألْبس الجِّد ثَوب اللعـ ـب	**وأستقي من كُل برق خلـب**
و َأتقي باللطْف كُلّ مخْلـب	**وألْتقي الرمح بلدن القصـب**
و لاَ أبالي بالفَتى ا َـ ـرب	**لَو أنه عمر و بن معدي كرب**
علَي درع من نسِيـج الأَدب	**تكل عنها ماضيات القُضـب**

و لي لسانٌ من بقايا الحقــب يقنص بالمكْر أسود الهضــب[1]

يبين البطل طريقته المثلى في الحياة التي خبرها خلال تجربته الطويلة، و استقى منها الحِكم و العبر، و حدد سبيله إلى العيش الرغد، و هو الصراع من أجل البقاء، الذي يفرضه وضع العالم في مجتمع سمح للمادية أن تجتاح وسطه الاجتماعي مع الانتداب الأوروبي، إضافة إلى ما تعرض إليه ا تمع العربي أثناء الحكم العثماني من التمييز العنصري بين العربي المسيحي و التركي المسلم الذي جعل من الوطن العربي فضاءً لممارسة السلطة، معتمدين على اتباع سياسات تعمل على زرع الفتن بين الطوائف و الأعراق، و بين الإقطاعيين و الفقراء، و لهذا فقد مثل ذلك العصر التربة الخصبة التي أنجبت نماذج بشرية استطاعت أن تخلق طرقا للصراع من أجل البقاء، بالاعتماد على الملاينة و الحيلة لتجنب جور الأيام و غطرسة الحكام بقوله: " أسود الهضب، و أتقي باللطف كل مخلب"، يفصح هذا المقطع عن وجود عالمين متناقضين: العالم المادي، و العالم الروحي الذين يعبر عنهما الحقلان الدلاليان: (ثوب اللعب، اللطف، لدن القصب، لا أبالي، نسيج الأدب، لسان، المكر، الكذب) و (الجد، مخلب، الرمح، القضب، أسود الهضب).

يمثل اللصوص العالم الأول (المادي)، بينما يمثل البطل "**الخزامي**" العالم الثاني، ذلك أن هذا الأخير تعرض رفقه " **سهيل**" إلى سلب اللصوص، وكان سلاحهم في ذلك ما يحملون من رماح وسيوف.. غير أن "**الخزامي**" استطاع أن يفلت منهم، حيث استطاع أن يحسن استغلال قدراته العقلية ا ة خطر اللصوص، فيحتال عليهم و يقودهم إلى أمير الحي، يثني هذا الأخير على ما قدمه البطل و الراوي و يجزل لهما العطاء.

تقوم هذه المواجهة بين "**الخزامي**" و اللصوص على قطبين: الحاجة و القضاء على الحاجة، ثم تتحول إلى مواجهة بين قوتين: العقل/ المادة، أي الطريق الذي سلكه كل من "ميمون" و اللصوص في محاولة القضاء على الحاجة، و لكن تتغلب القوة العقلية في اية المطاف، و هو ما أراد أن يوضحه المؤلف منذ البداية ، فجعل السرد يقوم على ثنائيات

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 05.

ضدية: الحاجة/ القضاء على الحاجة، المادة/ العقل، الخير/الشر،العلم/ الجهل، الرعية/السلطة...، و ذلك ما سنقف عنده بالتفصيل في مواضع أخرى من الفصل.

و من هنا يمكن أن ندرج مجموعة من الصفات التي يتحلى ا " **الخزامي**" و تميزه عن باقي الشخصيات في محور دلالي واحد و هو: المكر و الخداع، تشمل" الحيلة، الاحتيال، النفاق، الكذب، السلب، الابتزاز"، و غيرها، مما يجعل المقامة جنسا أدبيا استطاع أن يخلق أنموذجا إنسانيا و يحدد من خلاله إحداثيات النسق الثقافي في العالم العربي، في فترة زمنية ذات خصوصيات معينة.

إلا أن وضع هذه الشخصية في المقامة كان مؤسسا على ما يملكه من ذكاء و دهاء، جعلاه يبدو إنسانا خارقا يتمتع بمواهب كلامية تمكنه من التخلص من المواقف الحرجة، في ظل تراكم الظروف الاجتماعية القاهرة التي تدفع بالبطل إلى الصراع و المواجهة، و تنعكس بالضرورة على سلوكه، و تظهر على مستوى النص في شكل صفات متقابلة مع صفات الشخصيات الأخرى، يقودنا ذلك إلى استقراء سمة أخرى يتأسس عليها بناء شخصية "**ميمون**" و هي "العلم"، فخلال معركته في الحياة، و صراعه الدائم القائم بين المادة و المعرفة، و تخبطه بين نوازعه، اتخذ البطل لنفسه سلاحا يواجه به ضواري الأيام، حيث جعل العلم سبيلا ا ة الحاجة و الفقر، و رد الظلم و التهميش، و كان الخوض في بحور الأدب و اللغة ديدنه و عمله الدؤوب الذي أسست كل من المقامات الكوفية و العراقية و الدمشقية و البصرية و غيرها، و هذا ما يؤكده هذا المقطع، حيث يقول في المقامة الصعيدية:

عندي من العلْمِ لَدى الْمُناجِي كَنز ومن مطَارِف الديبــاج

ما لَيس من صناعــة النساجِ (1) **...**

يستعين "**الخزامي**" في القيام بدوره البطولي بسمة العلم التي تعد أساسة في السرد، و لكنها تمثل في الوقت ذاته نقطة انعطاف للمسار الدلالي للمقامة، لكو ا تظهــر في

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 28.

النص ملازمة لصفة الفقر. يلتقي"**سهيل**" "**بميمون**" في المقامة الكوفية، كان وسط عصبة من العلماء الذين أخذوا يخوضون في الحديث في علوم العربية و اللغة، و الشيخ "أي **ميمون**" يراقب و يدون حتى نفذ ما عند الجماعة، فانطلق آنذاك مدليا بكل ما التقطه مضيفا إليها من الشروح ما أدهش الحضور، و أخذ ينوه إلى ما يمثله العلم من وسيلة تقرب العبد من ربه و أداة يواجه ا الجهل و الجهلة يقول:

العلْم خير من صلاة النافلـَة **يِه إلى الله العبـاد واصلـ ـه**

فَاحرص عليه و الْتقطْ مسائلَه **و دع كُنوز المَال فَهي باطلـه**

و لا تبِـع آجِلـة بِعاجِلـه **و لا تضع واصلة بِحاصلـ ـَة** (1)

لا يقتصر دور البطل على الكدية في جميع المقامات، فبعد استقراء بعض النصوص تبين أن هدف البطل" **الخزامي**" يتحول من الكدية إلى التحدي و إبراز الموهبة الفردية، كما يتحول المال الذي يأخذه في اية المقامة إلى جزاء أو هدية.

لا يمكن فصل صفة العالم عن صفة الفقير في معظم مقامات" **اليازجي**"، و لئن مثلت الكدية الأساس فلن يكون البطل غنيا لارتباط الكدية بالفقر و العلم، و الحاجة هي التي تدفع الشخصية المحورية إلى استحداث طرق جديدة لطلب الرزق، جاء التعبير عن هذه الوضعية الاجتماعية و النسق الثقافي بطرق عديدة، استطاع خلالها أن يتمثل مهمةَ تصوير الواقع العربي؛ فقد اختصت مقامات **اليازجي** بالتقاط صور متعددة لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية و الثقافية التي تحياها الشعوب العربية، فهي إضافة إلى تقريبها صورة المكدي الفقير، تلفت انتباه القارئ إلى تيمة العلم التي تؤطر كل المقامات، و تمثل سمة العصر، فإذا كان العصر العباسي عصرا ذهبيا بلغ فيه الوطن العربي قمة الازدهار عمرانيا و علميا و أدبيا و فكريا، فقد استطاعت مقامات **اليازجي** أيضا أن تبرمج

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 61.

خصائصها الفنية للتعبير عن ميزات هذا العصر، و أن تضع بصمتها في كيفية التعبير عن كل ذلك، فقد اهتدى المفكرون في عصر النهضة إلى أن العلم يمثل أكثر الوسائل قدرة على أن ينمي في الإنسان الوعي بوجوده في مجتمع يفرق بين التركي و العربي و بين المسلم و المسيحي و بين الفقير و الإقطاعي، فالعلم هو سبيل الأمة العربية للتوحد و وسيلتها في تحقيق السلام، و هذا ما يفسره انتشار الحركات الفكرية في كافة أرجاء الوطن العربي، التي تمجد العلم و تعتبره سبيل الإنسان إلى الحرية.

يحدد البطل مواصفاته في شكل ملفوظ سردي تتشابك فيه مؤثرات متعددة، منها إثارة عطف المستمع بلحظة الوداع الأخيرة، ثم دفعه إلى العطاء، و لكن فقر البطل هنا مدرج ضمن إطار الكدية، ليسير بالسرد وفق حركة لولبية تتصارع فيها القيم، و تتضارب الأخلاق عبر ما تعبر عنه شخصيات المقامة؛ "ليلى و القاضي" ...، و لا يزال البطل يشكو صروف زمانه إلى الله، فقد أخذت منه الأيام شبابه و قوته، و لم تبق له مالا و لا سندا يقول في:

أشكُو إلى الله صروف الدهر — **فقَد رمانِي بِالرزايا الغبــ ـــر**

أصابنِي بِهــرمٍ و فَــ ــقْــر — **و أخذَ الكرام أهل اليســر**[(1)]

و يقول في المقامة المصرية :

لَكنــنــي شديــد الزمــ ـــع — **إذَا نهضت بكْرةً من مضجعــي**

أمشي كَما تمشي ذَوات الأربع — **قَد يعــت حتى إنــي لَم أدع**

سواه عندي من جميع السلــع — **قَصرت كَالطفْل الصغيرِ المرضع**

---

(1) ناصيف اليازجي، ص 217.

**لاَ زاد في بيتي وَ لاَ مالَ معــي		فَإنْ أردت بيــعــه لَم يقَــع**[1]

تفصح مقامات" **اليازجي**" عن مستوى آخر من البناء الثقافي للشخصيات، الذي حدد في النص بمجموعة من الصفات النفسية، التي وسعت من دائرة الفعل السردي لشخصية البطل، لتبرز للقارئ عالما آخر، هو عالم دلالي، و ذلك وفقا لما تقدمه هذه الشخصية من بنيات متنوعة، فهي الشخصية الثائرة، المتمردة، المنتقمة من ا تمع، يقول في المقامة العبسية:

**أنا السفاح ذُو الفَتك		بديع المَكْر و الإفْــك**

**أنا النار التي غَلَبــت		على الجُلْمود بِالسبك**

**أشد النــاس طَائلَــةً		و أشهر من قفَا نبــك** [2]

كما تبدو شخصية مضطربة، لطبيعتها المتحولة نتيجة لحالة التناقض التي يعيشها البطل بين إصراره على الانتقام و وعيه بما يفعل، و بين تأنيب ضميره، فحبه للانتقام من ا تمع وعدم انسجامه مع الوضع المأساوي الذي يعيشه في ظل الحرمان و التهميش و الظلم،لم يحولا دون توبته في المقامة المكية و القدسية، لتتحول إلى شخصية متناقضة، منفعلة، متضاربة، هي صفات الأنموذج الإنساني العربي المضطرب و الوضع المتذبذب في العالم العربي ، و لئن كان هذا ما يعرفه الوطن العربي فليس غريبا أن يخلق من رحم هذا الوضع نماذج إنسانية متحولة، لا تلبث أن تثبت على حال لتتعرض إلى ما يبعث في نفسها الشعور الدائم بالخوف من ا هول في ظل من يحكم البلاد من غير أهلها من الأتراك.

تتميز باقي شخصيات"**مجمع البحرين**" بمستوى عال من الحكائية، و تمكنها من فن القول والبلاغة، هذا إضافة إلى جملة من المزايا النفسية و الاجتماعية التي تؤهلها للقيام بدور المشاركة في الفعل، فقد خص المؤلف"الراوي" بمجموعة من الخصائص الهامة يشترك مع البطل في بعضها، و يختلف عنه في البعض الآخر، و لعل أهمها الذكاء، من شأ ا أن

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 202.

(2) المصدر نفسه، ص 227 .

تجعل من" التعرف" أمرا محتوما، إذ يعتمد الراوي في كل مقامة على استيعاب كل المعطيات التي تتقدم القصة، بداية من ارتداء البطل للقناع، و محاولته تمويه المستمع بمجموع الصفات المنتحلة، فيزرع في نفس"**سهيل**" الشك و يدفعه إلى المراقبة، حتى إذا انتهت الأحداث استطاع الراوي أن يحل اللغز و يزيل القناع، يصل"**سهيل**" إلى مجلس بعض الأمراء، و إذا برجل يصحب غلاما، و يدعو الأمير النظر في أمرهما، يتواصل السرد حتى يأمر الأمير لكل منهما مائة درهم[1]. يراقب"**سهيل**" غرابة تلك القصة، فهي تشبه إلى حد كبير تلك التي كان "**الخزامي**" ينسجها في أكثر أدواره البطولية،« **و كُنت قَد استروحت ريح الخُزام، و عرفْت الشيخ و القَتاةَ و الغلاَم** » [2].

كان البحث عن الحقيقة التي يخفيها القناع هاجس **سهيل**، و لولا ذكاؤه و حيلته و تفرسه لما استطاع أن يكون طرفا أساسا في السرد، و لانقطع حبلُ الوصال بينه و بين الشخصية المحورية، و لَتحول السرد هنا إلى ضرب من العبث، ليبقى الصراع بين التخفي و الظهور، و القناع و إزالته سيد السرد.

لا يعني التواصل المستمر بين "**سهيل و ميمون**" بالضرورة موافقة الأول للثاني، بل كان لقاؤهما استجابة حتمية لظروف أوجد ا المقامة، و البناء الثقافي لهاتين الشخصيتين، و هدفهما المشترك الذي يقتضي السفر الدائم و حب المغامرة و الاكتشاف، و البحث الدائم عن مصادر العلم و المعرفة، و إن كان العلم ديدن الراوي، فهذا يدعو إلى تحديد المعالم الثقافية لهذه الشخصية، و هذا ما يؤكده قوله في المقامة الرجبية:« **... و كُنت كُلّ َيومٍ أشهد المحَافلَ و أتخللُ الجَحافل، و أسمع الشاعر و الناثر، و أطرب للشادي والحاد** » [3]. و يقول في المقامة الحميرية:« **و أقَمنا بياض ذَلك اليومِ في عراصِ أولئك القَوم، و نحن نسمع لُغتهم الحميرية، و نرى كتابتهم المُسندية، و نتفَقد آثَارهم التبعية** »[4].

---

(1) أُنظر: ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المقامة الساحلية، ص 190.
(2) المصدر نفسه، ص 190،191.
(3) المصدر نفسه، ص 123.
(4) المصدر نفسه، ص 257.

يعكس البناء الثقافي لشخصية الراوي و البطل صورة من صور الدلالة، و يعكس المستوى الثقافي للمجتمع، كما يبين اهتمام المؤلف بخاصية بناء شخصياته ثقافيا مدى وعيه بظروف عصره، و إدراكه جيدا لأهمية العلم في إعادة بناء الوطن العربي، و مواجهة الظلم و العدوان؛ فقد كان يمثل العلم في عصر النهضة الركيزة للنهوض من جديد، وعليه قامت الحركات التحررية في سوريا و لبنان و مصر و الجزائر و غيرها...

تظهر شخصية"**سهيل**" في المقامات ذات قيم إيجابية، إذ يتمتع بأخلاق حميدة رغم التصاقه الدائم بالبطل، ففي كل مرة يحاول أن يدفع به إلى التوبة موجها إليه النقد اللاذع، متنكرا لما يقوم به من أفعال تخرج عن مشروعية الحياة يقول:« **وانصرفْت و أنا أُصفّق من بلاءِ ــ لِ سحره، و أستعيذُ بِالله من زلازلِ مكْره** »[1] و في المقامة الفلكية: « **فَانثَنيت متيمنــا بِتلْك المَناحس، ومتعجبا مما عنده من ترهات البسابِس *»**[2].

تظهر المقامة جانبا آخر من شخصية "**سهيل**"؛ فهو يبدو في كثير من الأحيان متفرجا، دون أن يكون له دور فعال في السرد، و في هذا المقام ينهض كمثال للشخصية الضعيفة العاجزة، يقول:« **فَأمسكْت عنه مستكْفيا عن شره** »[3] ويقول:« **و استعذْت بِاللهِ من مكْرِ كُل خؤون** »[4] يبدو أن وجود هذه الشخصية في المقامة ناتج عن نظام يعكس اكتفاء بعض العرب بالمشاهدة و المراقبة لما يدور في الوطن العربي من حروب و فتن وخلافات، دون أن يكون لهم أي موقف إزاء تردي الأوضاع، يعود ذلك بالدرجة الأولى إلى وجود الصراع الدائم بين هاتين الشخصيتين، ثم بين شخصية البطل و ا تمع، أو بين البطل و نفسه، مما يلزم عنه بناء شخصية الراوي بما يناسب دورها في السرد، أي المشاهدة و نقل الخبر و تحليل نفسية البطل بما يقابله في الحقيقة من شخصيات سلبية ضعيفة.

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 204.
* البسابس: القفار و هم يكنون بذلك عن الخرافات و الأباطيل.
(2) المصدر نفسه، ص 196.
(3) المصدر نفسه، ص 170.
(4) المصدر نفسه، ص 164.

تحتل شخصية البطل و الراوي الصدارة في مقامات"**اليازجي**"، تمارس كل منهما حضورها في النص بقوة، أما شخصيتا" **ليلى و رجب**" فكان ظهورهما في المقامات محتشما لتؤديا دور المشاركة في تجسيد العمل البطولي و إنجاحه، و ذلك بما تتميز به هاتان الشخصيتان من مؤهلات عقلية و نفسية و اجتماعية تمكنهما من أداء أدوارهما، يقول في المقامة الساحلية:

هذَا أبو لَيلى و هذه لَيلاَه يحوم في طلاَب رزقِ مولاَه

كَطَائرٍ و أنتما جناحاه(1)

لم يولِ المؤلف أهمية بالغة لباقي شخصياته، فقد جعلها تبدو في المقامة بشكل عرضي بعيد عن الخصوصية، مجردة- في معظم الأحيان- من أي بناء و لا حتى أسماء، فهي ترد تحت اسم عام يحيل إلى وضعها الاجتماعي أو السياسي، مثل شخصية: القاضي و الأمير و الشيخ و الراعي و غيرها، « و هذا يعني أن الشخصيات الفردية تذوب في الأنماط الإنسانية».(2) كالشخصية الذكية، الغريبة، المخادعة، العالمة، المنتقمة، المتمردة، الثائرة، المضطربة نفسيا، المتناقضة، العاجزة، المشاهدة... و تتحول إلى رموز لأشخاص حقيقيين أوجدهم الواقع في هذا الزمن، و كان لكل منها دور فعال في ترجمة حقيقة العالم و إلباسه لبوس واقعها المتغير.

تكتسب الشخصية وفقا لطبائعها و صفا ا و نفسيا ا خصائص تؤهلها للقيام بدورها في السرد، و تتحول إلى ذات سردية تعبر عن ذا ا في إطار ما يمليه السياق النصي، كما تعبر عن ا تمع، و ذلك من خلال حوارها مع الشخصيات الأخرى، فبناء الشخصيات و وجودها في السرد مرتبطان بكيفية ظهورها في النص، و السرد كما يرى

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 191.

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، ص 76.

"هنري جيمس" هو« وصف للطباع »[1].«و تكون هذه الطبائع مقررة بصورة ائية في الشخصيات »[2]. بحيث يمكننا القول إن بناء شخصيات **مجمع البحرين** كان مؤسسا على وعي "**اليازجي**" بواقع عصر النهضة، فشخصيات "**اليازجي**" شخصيات أنجبها الواقع، و اكتسبت منه خصائص بنائية و ثقافية و نفسية استطاعت من خلالها أن تؤدي وظائفها السردية و الدلالية، و تمكنت إلى حد بعيد من أن تحدد بعض ملامح العصر، و ترسم رؤية المؤلف، و كذلك أن ترصد تحول النسق الدلالي.

3- تحول الرؤية و النسق الدلالي

تعد المقامة نظاما دلاليا تتحكم فيه أنساق مختلفة و صور تشخيصية لمسرح التحول الدائم، و هذا معناه وجود عالمين مختلفين أو صورتين متناقضتين، تسيران العالم من حالة إلى حالة أخرى، و العالم الذي يعيشه البطل"**ميمون**" هو عالم استطاع أن يجمع فيه بين الخيالي و الواقعي، أي واقعية الأوضاع المأساوية التي يعيشها "**اليازجي**" التي تزيد في حدة التحول الحاصل على عدة مستويات: تحول الدور التيمي الذي يساعد على تحقيق المسعى الحقيقي للبطل، و تغير النسق الثقافي، ثم تحول الرؤية و إعادة بناء فلسفـة و تصور جديدين للحياة بما يلائم تغير الأوضاع.

يقاس كل ذلك بدرجة الاستعداد الفطري لشخصية" البطل" للتحول و القيام بالفعل البطولي، و ذلك بغية الوقوف عند « المعنى الذي يتغير بدوره طيلة المسار الذي يكسبه الحركية و الطاقة على التحول السياقي، فالعناصر الدلالية الواردة في بداية أي أثر أدبي قابل للتغير »[3]. و هذا معناه أن تشعب الدلالات و تشابكها منوطان بكيفية تمظهر الرؤية، و بيان أيديولوجية المؤلف من خلال ما تركز عليه المكونات السردية و خاصة الشخصية، أي تفاعل المكونات الفنية للنص وفق ما يمليه النظام الذي ورد فيه، و ما

(1) T.Todorov, Poétique de la prose, Editions du seuil, p 33

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 218.

(3) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، ص 118.

يحكمه من قواعد تركيبية تخضع لسيرورة زمنية، من شأنه أن يجعل من هذه الخصائص منطلقا لانبثاق الدلالة، لتحيل إلى البناء الخارجي و السنن الثقافي، أي الانطلاق من النص للوصول إلى ظروف إنتاجية النص، ثم العودة إليه، فالنص هو مهد انبعاث القيم و بروز طيف الأيديولوجيا الذي تعبر عنه الشخصيات، و هذا ما يكشف عملية التأويل التي تستمد آليا ا من المنهج السيميائي، إذْ«تسعى السيميائية –في استنادها إلى القواعد اللسانية- إلى بناء الدلالة من داخل النص و من مستويات محددة تحكما بمجموعة من العلاقات و العمليات، ندركها بكل وضوح في الصعيد العميق »[1]. يدعونا ذلك إلى الانطلاق في دراسة الشخصية، باعتبارها المحرك الأساس للأحداث، من خلال العلاقة التي تربطها بالواقع، و كيفية تأثير كل منهما في الآخر، و ما ينجم عنها من تحول يستمر مع استمرار التفاعل بينهما.

تحمل سمة التحول معنى الثورة و التمرد على وضع ما، و لئن كان "**اليازجي**" من دعاة النهضة الذين سخروا إبداعهم لخدمة توجههم الفكري الإصلاحي و التحرري، فقد انعكست سمات هذه الشخصية الواقعية على شخصيات المقامة؛ فحالة التحول التي تحققت على مستوى الرؤية مردها إدراك هذه الشخصية لمأساوية الوضع الذي يصوره سياق النص، التي تظهر عبر عناصر أهمها: الحكمة المقلوبة، انقلاب القيم، تشويش الدلالة، السخرية، الإصرار على ارتكاب الإثم مع الاعتراف بالوقوع فيه.

ارتبطت تيمة التحول بالشخصية المحورية "**ميمون بن خزام**"، فقد أبت هذه الأخيرة إلاّ أن تسيطر على انتباه القارئ، لتمثل دور البطولة عن جدارة، فتحاول أن تضع في اية كل مقامة بصمتها في الوجود، لتعلن عن حضورها في السرد، فتظهر حركة مماثلة لفعل الكتابة و أثر الإيديولوجيا، و ذلك بنقل صورة واقعه المعيش في أشكال عديدة، فانقلاب القيم و ورود الحكم المقلوبة من شأ ما أن يضعا بصمة التحول الدائم لرؤيته، جاء وصفه بالمكدي لموهبته في الاحتيال، و تداعي الحكم المقلوبة أوجدها

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 16.

تغير النسق الثقافي فهو القائل:

و الصدق إنْ ألْقَاكَ تحت العطب لا خير فيه فَاعتصم بِالكَذب

بِمثْلِ هذَا كَانَ يوصينِي أبِي.

فَلَما فَرغَ من إنشاده تزملَ بِبِجاده* و قَالَ: يا قَوم اتبِعوا من لا يسألُكُم أجرا، و لا تستطيعونَ بِدونه نصرا [1].

تظهر من خلال هذه الحكمة فلسفة "**الخزامي**" في هذه الحياة، لجأ إلى وضع سنن مرجعي يستقي منه طريقته في ممارسة الحياة، موجها أصابع الا ام إلى ا تمع الذي يدفعه إلى استحداث صور جديدة تنسجم مع مستجدات العصر، فالصدق إن لم يحقق له منفعة مادية فلا خير فيه، و لا مناص من الاعتصام بالكذب، بوصفه وسيلة سهلة لتحقيق الربح، ثم يحدد المقطع الأخير دور القوة (المادة) في التحكم بمقاليد النصر.

لم ينطلق "**ميمون بن خزام**" في مشواره من العدم، بل كانت انطلاقته من حيث تلقّى أولى دروسه، و هي الواقع، فما يجري في الواقع من أحداث تجعل موقفه من الوجود يسير وفق مسار لولبي متذبذب مضطرب، و تتحدد رؤيته للواقع، لينبعث من قلب إنسان يعاني التهميش، ثائرٍ، متمرد، الشعور بالانتقام، فهو القائل:

رأيت الناس قَد قَاموا علَى زورٍ وبهتـان

فَلا يرعـونَ ميثَـاقًا و لا حرمةَ أحسان

فَإنْ راعيت إنسانـا فَما أنت بِإنسـان [2]

تبنى حقيقة الوجود على ثنائية الخير و الشر، و هي طبيعة الله في خلقه، و لكن كيفية توزيع هذين الطرفين كمفهوم و كإنجاز في الواقع هي ما تجعلنا نعيد النظر في قراءة

* ببجاده: ثوب مخطط من أكسية العرب.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 05.

(2) المصدر نفسه، ص 103-104.

حقيقة المتناقضات، إذ يدرك "**ميمون**" ماهية الموجودات و مفاهيم الحياة، ولكنه في الوقت ذاته يدفع بنفسه إلى مواجهة هذه الوقائع و الحقائق ـدف خلق التوازن، فيحاول بذلك أن يعري حقيقة الإنسان و يكشف عن نزواته وغرائزه التي تحركه و تتحكم فيه، ويبين أمراضه النفسية و اضطرابه، كما يصور ما آلَ إليه ا ـتمع العربي من انحلال أخلاقي و ..، و لكن علاجه لهذه الآفات و العلل استقاه البطل "**ميمون**" من ا ـتمع ذاته، إذن يقوم النسق الدلالي الذي يحكم تمظهر المعنى في نسق خطابي على تضارب القيم، و التناقض الذي يعمل على تحول الرؤية التي تعبر عنها الشخصية التي تخضع لمقومات سياسية و اجتماعية، تعكس النسق الاجتماعي في عصر النهضة، و خضوع العرب للحكم العثماني.

يخلق كل ذلك من الإنسان أنموذجا بشريا، فالوضع الاجتماعي الذي يعيشه البطل هو المسؤول الأول عن تأسيس هاجس الانتقام من ا ـتمع، و من ثم على إحداث التحول و اختلال الموازين و المفاهيم. يرتبط كل ذلك بالدور التيمي الذي يلعبه، ففي كل مقامة صورة جديدة من صور التناقض و التحول، و لكن المعنى واحد يدل على موقف معاد لما هو مجسد على أرض الواقع؛ ففي المقامة العدنية يقوم "**ميمون**" خطيبا وسط جمع من الناس من أهل اليمن، فأخذ يذكر مكارمهم و محاسنهم و أخلاقهم و كرمهم...و إذ به يدعي أنّ له غلاما يريد بيعه لحاجته الماسة للمال، تنتهي الخطبة بحصول البطل على المال، و إثر حصول تعرف "**سهيل**" عليه يلوم هذا الأخير"**ميمونا**" على بطلان ما يقوم به من خداع الناس، و لكن **ميمونا** يصر على ذلك موضحا رؤيته إلى هذا العالم، جاعلا من أدواره أعمالا مشروعة، تحددها طبيعة ا ـتمع و تركيبته فيقول: « **يا أبا عبادة إن الناس قد أنكَروا الذّمم، و َنبذُوا الوفَاء و الكَرم حتّى صاروا لحْما على وضم، فمتى لم نقض التلُنة أخذَتنا اللُتنة*** » [1]، و في ذلك إشارة إلى مأساوية الوضع في العالم العربي ، فإذا لم يستطع العرب

---

* صاروا لحما على وضم: مثل يضرب في تفاقم الشر، التلنة: الحاجة، اللتنة: القنفذة، أي إذا تأخرنا عن قضاء حاجتنا هان أمرنا حتى سطا علينا من لا سطوة له.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 253-254.

أن يغيروا وضعهم و يردوا العدوان و الظلم، و قضاء حاجا م دون أن يمدوا أيديهم إلى غيرهم مكتفين بأنفسهم على تحمل مصاعبها ، ازداد الوضع تفاقما ومأساوية، من شأنه أن يجعل من التحرر حلما صعب المنال، في ظل التواكل و الخمول و الكسل الذي طبع عليه العرب في هذا الزمان.

أما في المقامة الحكمية، جمع **ميمون** القوم حوله، و أخذ يعظهم و يوصيهم في دينيهم و دنياهم، حتى جعلهم يرأفون لحاله و يتألمون لـ ـمآله، ثم استلقى على مضجعه **«حتى خيلَ أن روحه قد بلغت التراقي* »**[1]. فأشفقوا عليه و منحوه نفقة العلاج أو الدفن. يورد "**ميمون**" بعد الانتهاء من الدور السردي خلاصة تجاربه، منطلقا من الواقع المعيش ليعبر عن قضاياه الاجتماعية قائلا:

إني قد جربت أخلاقَ الورى حتى عرفْت ما بدا و ما اختفَى

كُل يذُم الناس فَالذي نجـ ـا من ذَمه يدخـ ـلُ في ذَم الَمـ ـلا

الَمرءُ مطْبوع على البخلِ إذَا جاد فَجوده عنِ العرضِ فَـ ـدى

يريد أنْ يغترف البحـ ـر ولا يتـ ـرك قَطْرةَ يروي الظَمـ ـ ـا [2]

استطاع "**اليازجي**" أن يشرك شخصياته همومه، ليتغلغل إلى أعماق الوضع العربي، و الوضع اللبناني خصوصا، و إنْ لم يذكر اسم لبنان في المقامات فذلك لأن المؤلف كان يرى فيه جزءا لا يتجزأ من الوطن العربي و لا ينفصل عنه، و هموم " **ميمون**" هي هموم "**اليازجي**"، فكلاهما عربي، و يكفي أن روح العروبة تنبض فيهما، على الرغم من اختلافهما في المذهب الديني إلا أن القضية ليست قضية محاكاة بقدر ما هي تصوير لرهانات الزمن الحاضر بعين الماضي، فواقع "**الخزامي**" هو واقع "**اليازجي**" و واقع كل لبناني و كل عربي نبضت في قلبه روح المقاومة للآخر؛ إذ يعكس تذبذب الأوضاع كما

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص119.

* التراقي: أعالي الصدر.

(2) المصدر نفسه، ص117.

يصورها النص و معاناة البطل و اضطرابه بوضوح تذبذب الوضع العربي في زمن"**اليازجي"،** كما يعكس اضطراب الإنسان العربي بسبب توالي الأزمات عليه.

يرجع تحول الرؤية إلى تحول الوضع أو النسق الثقافي، و بالتالي تغير النسق الدلالي الذي يحكم النص، فتحول حال بطل المقامات من حالة القوة و الشباب و المال التي تحفظ كرامته، و عزة نفسه، و تضمن له مكانة مرموقة في ا تمع، إلى حالة الضعف والفقر التي جعلت منه إنسانا مهمشا مضطهدا في زمن لا يؤمن سوى بالمادة، يعكس كل ذلك تاريخ الأمة العربية، التي بلغت مرحلة الازدهار و قمة التحضر في العصر العباسي، لتتحول في العصر الحديث إلى فريسة تتصيدها عيون الغرب.

يعبر تحول الشخصية من حال إلى حال عن تحول الزمن و الدهر، و عن مراحل التحول التي مر الوطن العربي من القوة و الازدهار، إلى الضعف و الانحطاط، و كذلك عن رؤية الإنسان لهذا الزمن التي تتحدد من خلالها طبائعه، و نفسيته، و خصائصه، و ذلك في محاولة للتغيير:

إذَا لَوُم الدهر في نفْسِه **فَللناس** في **حذْوه المَعذره**

و إنْ كَانَ ذَلك ذَنبا لَه **فَإن بنِي عبسٍ المغفــرة**[1]

يعيد **"ميمون"** تمثلَ واقعه، و يحاول أن يبث رسالة للقارئ وفق ما تمليه رؤيته لهذا الواقع القائم على التناقض و الاضطراب، فتارة يلوم الدهر ِلُؤمه و يعذر الناس لذلك، و تارة يعزو انقلاب و تغير الدهر إلى الإنسان نفسه، و في هذا التحامل على الزمن رؤية مضادة لهذا العالم المتناقض، يقول:

أعوذُ بِالمهيــنِ القَيــ ــاض **من أهلِ هذَا الزمن المُهتاض**

أسلَمهم كَالأرقَم اللضلاَض **يلْسع كُل قَادمٍ وم ــ ــاضٍ**

(.....)

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 217.

لكن تصدى الظُلْم لانتهاضي أنْ أدفَع الأمراض بِالأمراض

و الظُلْم من خبائث الحياض يلْجِي إلى تدنس الأعـراض

لَو أنصف الناس استراح القَاضي(1)

أنجب الواقع المأساوي الذي يقوم على الظلم و انحلال الأخلاق و... نماذج إنسانية، و خلق من رحم التغير و التحول صورا متعددة لهذا الإنسان، و لكن "**الخزامي**" اختار أن يدفع المرض بالمرض، و يعالج الفساد بمثله، أن يواجه الظلم و الحرمان و التهميش بالاحتيال و الخداع و المراوغة، كما حاول العربي في عصر النهضة أن يواجه الأتراك باللهث خلف المادة عن طريق الخيانة و السعي وراء تلقف المناصب، بينما كانت طبقات و فرق أخرى تعاني التهميش، و فضل البعض الاكتفاء بالمراقبة ، فما دامت القيم قد تغيرت في مجتمع اختلّت فيه أنظمة الحكم، و استبدلت فيها الأخلاق بالمادة، كان على الإنسان أن يجد طريقة تساير هذا التحول.

يقول: **أنا ابن الدهر يا ابن المُنجِبة رزقْت بين الناس حظ الغلبة**

بِكُلّ واد أثر من ثَعلبـه(2)

و يقول: **علمـت أنِي من رجال الدهـر أنظُر في أمري بِعيـن الفكْـر**

متى فَشَـا و شـاع مكْـري عَالطْت من يدري كَمن لاَ يدري

بِآيـة من الصـلاحِ يسـري بين الورى مثْلَ نسِيمِ البحـر

ليستقيم في البِلاَد أمري(3)

يعمل تحول الدهر على إعادة بناء الإنسان فيستمد "**الخزامي**" قوته من الـدهر،

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 11-12.
(2) المصدر نفسه، ص126.
(3) المصدر نفسه، ص 223.

و يكتسب منه خصائصه، و كيف لا و هو ابنه، ليتخذ من الخداع و المكر تقنية أو سمة جوهرية ليمد من حدود الصراع بينه و بين الزمن، و يتحول إلى « وسيلة إجرائية للدفاع عن الذات » (1). فيصور طبيعة العلاقة بين الإنسان و الزمن، و هـي علاقـة حتميـة و طبيعية و ضاربة في القدم، فالزمن هو زمن صراعات، غير أن البطل لا يثبت على حال، فهو لا يكاد يؤسس موقفه من شيء ما، حتى يتراجع متداركا ما يقول ليؤكد بنية التناقض التي تطبع رؤيته، هذا ما يبينه قول **ليلى** :

نلُوم الزمـانَ إذَا ما أخل   بتسـوية الرزق في أهله

وها نحن نفْعلُ فعلَ الزمان   فكيف نلُوم على فعلـه(2).

تكمن مواطن الغرابة في مقامات" **اليازجي**" في عدم الثبات على حال واحدة؛ ففي الحالات التي يكون فيها تشخيص الواقع مناقضا للحقيقة أو مصاحبا لتصور مقلوب لهذا الزمن، يقف "**الخزامي**" في أكثر من موقف ضد ذاته مصرحا بحقيقة الوضع الراهن، ومعترفا بأفكار متناقضة، فعندما تغدو العلاقة بين الإنسان و ذاته علاقة منطقية تتواتر تداعيات الحق، ليتضح في الأخير أن التناقض و انقلاب القيم ما هو سوى صورة من صور الوعي بالنسق الثقافي، و تعبير عن الثورة و الانتفاضة، يقول:

و صفْت الناس بالنكْـر   و إنّي لست بالناسي

و لـكن نسِي الغافـلُ   أنّي أحـد النـاس (3)

غير أن هذا الاعتراف لا يحط من عزيمة "**الخزامي**"، بل يزيده إصرارا على مواصلة الصراع مع الزمن، و يمده القدرة على الصمود في وجه التغيرات.

تنتج هذه الحكم المقلوبة عن تجارب فردية تعبر عن قيم متحولة نحو الصعود الهزلي و السقوط المأساوي، غير أن تجربة "**ميمون**" هي تجربة الإنسان العربي في وقوفه في وجه

(1) يوسف إسماعيل، المقامات:التحولات و التبني و التجاوز، ص 41 .
(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 218.
(3) المصدر نفسه، ص 119.

تيار العدوان الأجنبي على بلاد الشام و كافة أرجاء الوطن العربي، الذي استهدف محو الهوية العربية، و لهذا فقد سخر نفسه لتحقيق هذا الهدف، و ذلك بالعمل الدؤوب على استقراء حقيقة الواقع الثقافي، و الكشف عن خباياه، معتمدا في ذلك على ما خبره في هذه الحياة من حكم و قدرات، أهلته ا ة الصعوبات، و رد بطش الزمن، و لذلك فهو يقول:**« قَد وطنت نفْسِي هذه النوبة على الصِّراع، و آليت أنْ لا أترك رأسا بِلا صداع، لما رأيت في الناسِ من لُؤمِ الطباع »**[1]. ينطلق البطل في تأطير هذه الرؤية من أهم مبدأ يقوم عليه الصراع بين قطبين أساسين: الخير/ الشر.

ينتهج **"ميمون"** للكشف عن حقيقة كل طرف طرقا عديدة، و يساهم في بناء مفهوم مشوه من خلال بعض الأحداث، إذ يتحول الخير- في نظره - إلى صورة متناقضة أو متحولة عن مفهوم الشر، بالانطلاق مما تقدمه شخصيات المقامة، و تتحكم في المسار الدلالي وفقا للدور الذي تؤديه، و أهم هذه الشخصيات" القاضي " التي ساهمت من خلال ما تقوم به في السرد في خلق رؤية مضادة تتأسس على ثنائية: الظلم/ العدل، كما هو عليه في كافة الأوطان العربية، حيث أصبحت فيه دور القضاء فضاءات تباع فيها القيم من أجل الحصول على المناصب و الجلوس على الكرسي. إذ تدخل امرأة مجلس القاضي مدعية أن زوجها فقير لا يملك قوت يومه ، و ترجو من حضرة القاضي النظر في أمرها، و كان القاضي قد أمر لكيليهما المال بعد مناظرة جرت بين الزوج و زوجته، و كان قد تماطل قبل إصدار الحكم في عدم فهمه شكوى الزوجين، ثم يطلب في ـاية الأمر من الزوج بعض المال، فيقول الزوج(**ميمون**):

إذَا أخطَأت جاريةٌ في الفَهم   **لاَ يخطئُ القَاضي** المَتين **العلم**

في فَهمِ شكْواي و فَرضِ السهمِ [2]

تعد شخصية القاضي إحدى الصور المشوهة للخير و الشر، فهو يقدم مفهومـا

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين ، ص 234.

(2) المصدر نفسه، ص 29.

جديدا مناقضا للحقيقة، إذ ينتظر من هذه الشخصية صورة مثالية للقيم و الأخلاق، و لكنه في المقامة يقدم صورة معاكسة لما يجب أن يكون، من شأ ا أن تخلق رؤية جديدة للعالم الذي يلخصه البطل من خلال قوله:

خبثَ الدهر فَصارت **أَنفُس النـاسِ بخيلَه**

و إذَا حالُـك ساءَت **فَلْيكـُن عندك حيله** (1)

و قوله: **للناس طَبع البخلِ وهو يقُودنِي** **كُرها لخلُقِ عضيهة و نِفَـاق**

فَدع الجَماعة يتركُونَ طباعهم **حتى ترانِي تاركَـا أخلاقِـي**(2)

يرتبط إذا بناء الشخصية في المقامات بكيفية تشكل النسق الثقافي و ظهورها في النص كنسق من الرموز الدالة على هذا التحول، أما شخصية " **ميمون**" فلا يحول أي رادع ديني أو اجتماعي أو سياسي دون سعيه إلى تحقيق أهدافه، حتى و لو كانت نتيجة ذلك الموت، ليتحول الطرف الآخر إلى ضحية ثورة البطل، التي تسيطر عليه و تؤجج بداخله الرغبة في الانتقام، بل و ما يزيد الأمر غرابة هو إصراره على ارتكاب الإثم مع اعترافه بذلك، كل ذلك من شأنه أن يقرب للقارئ ما تقدمه الثورات من ضحايا دف التعبير عن مواقفهم من الوجود، مثلما هو الحال في لبنان من صراعات طاحنة بين الموارنة و الدروز التي أسفرت عن ضحايا جسيمة ، فإذا كان ثمن السلطة و تقلد الناصب العليا باهضا كان على هؤلاء أن يقدموا تضحيا م ثمنا لغاية أسمى هي الحرية و الانفصال عن الدولة العثمانية، التي كانت تمثل إحدى أهم التحديات التي واجهت الوطن العربي، و هذا ما تقدمه المقامة الشامية؛ إذ يدخل"**ميمون**" متنكرا في زي طبيب على مريض له بالشام ليعالجه، فيطلب منه دفع المال مقابل وصف الدواء، ثم يخرج مسرعا، و بعد فترة يموت المريض. تظهر في هذا المستوى من السرد إحداثيات التحول و مراحله انطلاقا من الدور التيمي، ليعبر عن النسق الدلالي المصاحب لظهور النسق الاجتماعي، لتتبين دلالة هذا

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 30 .

(2) المصدر نفسه، ص 184.

التحول، فيقول"**ميمون**" في   اية المقامة:

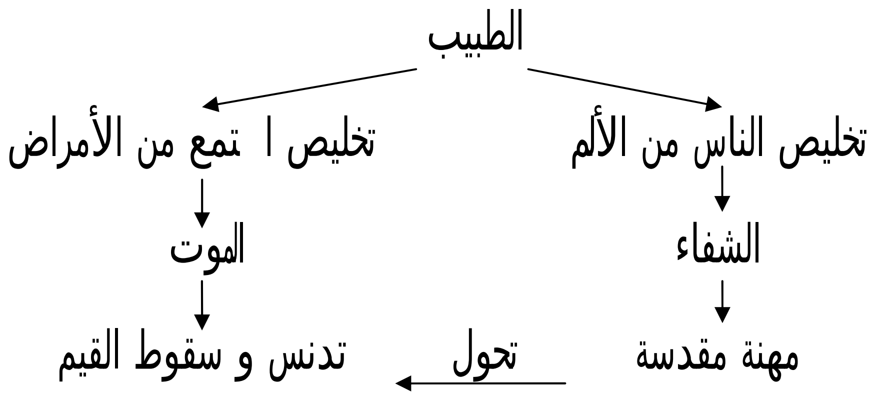
لاَ خير في الناس! دعنِي   أفْتك بِهِـم يا فُلاَن

فَلَيس فيهم رجـ ـ ـاءٌ   و لَيس منهـم أمان

يا لَيـت ألف طَبِيـبٍ   مثْـلي يسوق الزمان

فَكُلّما قَصر العيـ ـش   يقْصـر العصيـان(1)

يقدم "**ميمون**" الحكمة التي استخلصها من ا تمع، إذ يرافق كل تحول حكمة مقلوبة، حيث يقول: « **لَو قَدرت أن أدفَع المَوت لَبقيت إلَى الأبد، و لَو شفَى الطَّبِيب كُلَّ مرِيضٍ لَم يمت أحد** »(2).



يحتل دور الطبيب في ا تمع دورا هاما، فهو الشافي من الأمراض، و الساهر على تخليص الناس من آلامهم، و هو الذي يعمل على دعم حركة الحياة و خلق التوازن في هذا الوجود، بيد أن صورة الطبيب في المقامة تختلف؛ حيث عمد "**اليازجي**" إلى تقديم هذه الشخصية لتعبر عن النسق الثقافي المهيمن، فتتحول مهنة الطبيب إلى وسيلة مشروعة لتحقيق الأهداف الشخصية، لينتقل بالقارئ من القيم الثابتة إلى قيم مضادة، و يشوش الدلالة، فيصبح الموت خير علاج يشفي الناس من أمراضهم، و يستحدث بذلك من

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 24.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

جملة التجارب المعاشة مفهوما جديدا و ممارسة حديثة لفعل الحياة. يقول:

أنا ذَاكَ الطِّبِيــب و إن طبي   لنفْسِــي لا لزيد أو لعمرو

و ما عالَجت سقَم الناسِ يوما   و لكن أعالج سقَــم دهرِي

إذَا ما مسنِي ضنك قَعنــدي   جوارش حيلَة و شراب مكْر[1]

ذلك عندما تتحول رؤية " **الخزامي**" للموجودات مصاحبة لرؤية "**اليازجي**" لعالمه، و تفقد الأشياء حقيقتها، و تغدو القيم عبارة عن وسائل مادية يعبث ا الإنسان، و تغلف ا تمع ضبابية المفاهيم، ليتحول مصير الإنسان إلى سراب يسير به نحو ا هول، و يخضع لبنائه و هدمه لهذه المعايير القيمية و القواعد التي يشرع ا قانون الحياة، و يصير التحول المفاجئ و المتواصل للمفاهيم و القيم و القواعد سيد النسق الثقافي، و يمجد بذلك التحول الإنساني المصاحب لهذه التحولات.

كان افتعال "**ميمون**" للأحداث السردية في المقامات أولى خطواته للاندماج في ا تمع، ثم الإحاطة بمكنونات العالم يجعل من هذا الحدث خلقا أو إعادة خلق لعالم جديد يموج في الضبابية، و يخضع لتشويش الدلالة، و ذلك بفتحه على الغرائبي و العجيب، و يضحي المتلقي ذاهلا عن حقيقة ما يحدث، متعجبا من تداخل الدلالات، خاضعا لسلطة المتحدث، و يغدو المعنى المشوش حبيس اللغة، لا يتضح إلا بإزالة غموض تلك اللغة من طرف البطل نفسه أو الراوي، يظهر ذلك من خلال عدة مستويات نصية؛ ففي المقامة الغزية، يختلق "**الخزامي** " قصة في مجلس القاضي يدعي أن غلاما **(رجب)** قتل أعز صديق لديه، و لم يكن صديق البطل سوى كتابا، يكشف"**ميمون**" سر هذا اللغز بعد انتهاء المقامة، و حصوله على بعض النقود التي كان قد حصبه إياها من كان حاضرا با لس دية للقتيل.

يحقق "**اليازجي**" الغاية الفنية و الدلالية للمقامة بعزوفه عن المألوف إلى الغريب، فيشوش ذهن القارئ بتقديم معطيات السياق النصي، ليفاجئه في النهاية بالمعنى الحقيقي،

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 211.

فيقدم الحقيقة في قالب هزلي من شأنه أن يوحي إلى الوضع الثقافي الذي آل إليه الوطن العربي، حيث صار العلم بمثابة القتيل الذي ما إن يدفن حتى يولي الناس عنه متناسين ما يحمله من قيمة تثبت الإنسان على مذهبه في الحياة، و تنير دربه نحو السلام، خاصة بعد عصر الانحطاط الذي عرف فيه العرب تراجعا على جميع المستويات، بعد انبهارهم بحضارة الغرب و بمظاهر التقدم التكنولوجي، و كان عليهم الانطلاق مما يقدمه العلم في هذا ا ال من وسائل تحقق أهدافهم في بناء الحضارة.

إذا كان تشويش الدلالة في المقامة الغزية قد جاء ليكشف الحقيقة و يبين وضع العلم في العالم العربي، فقد جعل "**الخزامي**" هذه الحقيقة في المقامتين: المضرية و البحرية تعبر عن رؤية مختلفة، فبعد رحلة طويلة قضاها البطل في الحديث عن أهمية اللغة العربية و وضعها الراهن الذي آل دون الالتفات إليها، جعل خاتمة رحلته قصة جديدة ولدت من لدن وضع مادي، يدعي أثناءها أن له أسيرا يسعى إلى إفلاته من أيدي اللصوص قائلا: « **إن لي أسيراً أسعى في فدائه قَبلَ أنْ يهلكَ في عنائه بِدائه، فَلْينفق ذُو سعة من سعته، و كُلٌ يعملُ على شاكلته** »[1]. و بعد انقضاء المهمة يتبين أن الأسير ليس سوى آلة طرب، حيث يقول:« **يا بني قَد شربت في حان سويد بن الأضبط، فَاسترهن مني البربط، و هو ريحانُ نفْسِي و ريعانُ أنسِي فَإنْ شئْت أنْ تصحبنِي إلى العقَبة و تشِركني في تحرير رقَبة*** »[2].

تتداخل في مقامات" **اليازجي**" عدة رموز تضطلع بحركة الأحداث، و تحدث على مستوى النص خلخلة في المعاني، فيصير المألوف غريبا و المركز هامشا، و جاءت آلة الطرب لتمثل إحدى هذه الانزياحات التي يولدها مبدأ التضاد بين الأدوار التيمية كفعل خاضع لسيرورة السرد، و بين الدلالة المتولدة عن هذه الأدوار كفعل ناجم عن أيديولوجية و رؤية " **اليازجي**"؛ ذلك أن اجتماع تيمة الأدب بوصفه فعلا إيجابيا، و تيمة

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 293.

* حان: بيت الخمر، سويد بن الأضبط: اسم رجل خمار، البربط: آلة الطرب، ريعان: معظم، العقبة: مكان الخمار.

(2) المصدر نفسه، ص 294.

الطرب بوصفه من سمات ا ون في مقامة واحدة ، من شأنه أن يجعل الدلالة تنبثق عن هذا العدول و التشويش، ليعبر على مستوى البنية العميقة عن الاضطراب الذي أدى إلى اتباع الناس طريقين متناقضين في عصر النهضة: الزهد و العلم، و ا ون الذي ولده اصطدام العرب بظلمات عصر الانحطاط، ثم اصطدامهم مرة أخرى بالحضارة الغربية.

عمد "**اليازجي**" أن يحمِل شخصية البطل بعدا دلاليا يعبر عن وضع متذبذب تحكمه نوازع الإنسان و صراعه مع نفسه و مع الأوضاع، ليحمل للقارئ صورتين متناقضتين لعالم واحد هو العالم الذي يقدمه "**الخزامي**" في بداية المقامة متقمصا دور الأديب ثم دور الماجن، حيث يسعى إلى تخليص آلته من يدي صاحب الحان الذي كان قد استرهنه حتى يدفع ثمن الخمرة ، و هو عالم يشبه إلى حد كبير عالم "**اليازجي**".

يحيل كل ما سبق إلى بعد دلالي واحد يتجلى في أنه تتوارى خلف كل حكمة مقلوبة و دلالة مشوشة حقيقةٌ تعكس تغير الزمان، و تغير النسق الدلالي و المفاهيم، و صراع القيم الفكرية و المادية، و اختلال التوازن بين هذه الأقطاب، التي يمكن توزيعها بين قطبين دلاليين أساسين هما : الخير / الشر. إذ «تشوش المقامات الأنساق التي فرضتها الأوضاع الاجتماعية، و القواعد الأخلاقية، و تحاكي بسخرية النمط المهيمن في الثقافة »(1). فتحول شخصية "**الخزامي**" و كافة الشخصيات المقامية مردها تحولٌ حاصل على مستوى البنية التحتية للمجتمع، تعد هذه الشخصية صورة مثالية تعكس في بعض جوانبها صورة "**اليازجي**"، الذي يحاول أن يبث فيها روح عصره، و يعري الحقيقة التي تمثلها الظروف السياسية و الاجتماعية و الفكرية التي تمثل بدورها منبع انبثاق رؤية جديدة لواقع جديد، و ذلك بوصفها رموزا دالة.

4- رمزية الشخصيات

لم يكن حضور شخصية البطل المكدي شائعا بالقدر الذي يجعله معروفا في الأوساط الاجتماعية و الشعبية، مثلما هو الحال عليه لدى السندباد و جحا و علي بابا

(1) يوسف إسماعيل، المقامات: التحولات و التبني و التجاوز، ص 58.

و غيرهم، و لئن استطاعت تلك الشخصيات أن تبني عالمها الخاص، فقد تحولت شخصيات **اليازجي** إلى رموز استطاعت أن ترسم ملامح وضع خاص. فطابع التميز لهذه الشخصية يبدو في النص: كصورة مركبة لها أبعادها و دلالا ا، و من هنا تحول إلى رمز أو أنموذج يسحب معه ثقله التاريخي[1].

تقضي أنموذجية شخصية البطل باستمرارية التعدد لملامح الإنسان في الحياة، و تسليط الضوء على هذا التعدد الذي ينجم عن تحول النسق الثقافي و تطور طريقة العيش، الذي يفضي إلى خلق نماذج إنسانية جديدة، و كان من الطبيعي أن يخلق أنموذج العالم الفقير المهمش المضطهد المكدي، الذي استطاع أن يتميز عن الشخصيات الأخرى بما يتصف به من تيمات متعددة من الذكاء و العلم و الشعر و المغامرة و الرحلة و الانتقام.

يتخذ بطل المقامات الخداع وسيلة لكسب الرزق و بطل المقامات وظيفته: «زعزعة المستمعين وجعلهم يفكرون في المنطق الذي يحكم العالم، منطق يمكن تلخيصه في العبارة التناقضية: كي نحافظ على ما نملك يجب أن نعطي»[2]. يخص هذا الخطاب نخبة معينة من ا تمع هي نخبة "المكدين"؛ إذ انفردت المقامة بمهمة رسم ملامحها، و تشكيل النسق الثقافي للمجتمع العربي كما يظهره سياق النص، مما « يعني في المقام الأول أن التراث القصصي عند العرب هو نتيجة حضارة، لها خصوصيتها التي تنعكس في رؤية و في تطبيق، و من هنا كتب لهذا التراث الحياة و الاستمرار »[3].

و من هنا كان مذهب "**اليازجي**" في الإحياء أمرا مشروعا، حيث آلت به نظرته إلى واقعه إلا أن يضع بصمة خصوصية الواقع العربي في عصر النهضة، و استطاع أن يخلق من خلال شخصياته رموزا، تنتقل بالقارئ من طور المتعة إلى مرحلة الوقوف عند قراءة هذه الرموز و تأويلها، فـ« الدلالة تحيط بنا و تخترقنا، نؤديها و تفصح بنا و من

(1) أنظر: عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور النقد الأدبي، دار الشروق، ص 31.

(2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد و الأنساق الثقافية، ص 100.

(3) عبد الحميد إبراهيم، المرجع السابق، ص 93.

خلالنا و ربما على الرغم منا، نلمسها كثيفة خشنة لكننا نكشف أ ا سراب خادع و برق خلب، تبدو حاضرة غائبة في آن، سهلة عصية مستسلمة متمردة » [1]. و لذلك لم يتعامل السيميائيون أبدا مع النص على أنه يتضمن دلالة واحدة[2] ، بل على العكس من ذلك، فالنص عبارة عن مركز تتقاطع فيه إيديولوجيات متعددة، تنبع عن رؤيـة المؤلف للعالم، يمكن إدراكها على مستوى البنية العميقة، من خلال التطرق إلى الرموز التي استقيناها من البيئة الدينية و السياسية و الاجتماعية و التاريخية.

أ- الدين / التعدد/ الحوار

تتشابك في هذا العنصر جملة من المتناقضات على المستوى الديني، في ارتباطها بالأدوار التيمية لشخصية البطل و غيرها التي تقدمها المقامة، إذ يظهر من خلال معطيات النص أن دور الخطيب يحمل دعوة ضمنية لتطبيق مبادئ و تعاليم الدين الإسلامي، من أجل السمو بأخلاق الناس، و تحقيق مبدأ المصالحة مع الذات و مع الآخر، و فتح أفق الحوار بين الإنسان و الإنسان في ظل ما يسمح به نظام الحياة، و في إطار الممارسة اليومية، كل ذلك من شأنه أن يخلق أفق التأويل في إطار العلاقة التي تربط بين شخصية البطل" **ميمون بن خزام**" كرمز يوحي إلى الدين الإسلامي، و شخصية المؤلف "**ناصيف اليازجي**" كرمز يوحي إلى الدين المسيحي، فأولى إجراءات الانسجام و التوحد بين منتج النص، و ما يقدمه النص من رموز تضع نصوص" **اليازجي**" في خانة التميز، و تنتقل ا من مستوى التقليد و المحاكاة إلى مستوى التأويل، و يعكس هذا التلاحم بين عالمين متناقضين (المسيحية/ الإسلام) صورة الواقع، و تفعيل دور الكتابة الأدبية في التعبير عنها لتتضح أيديولوجية المؤلف التي تتوارى خلف قناع اللقاء بين شخصية "**ميمون**" النصية، و شخصية "**اليازجي**" الواقعية، و يتقرر من خلال هذا الفعل السردي بين هاتين الشخصيتين أن عملية التحرر و إقرار مبدأ السلام لا يتم إلا بعد إخماد نار الفتنة التـي

(1) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماص، الدار العربية للكتاب، مساءلات سلسلة ينشطها الأستاذ توفيق الزيدي، 1993، ص 16.

(2) أُنظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2002، ص 41.

دخلت بلاد العرب في عصر النهضة، و خاصة لبنان، التي أججتها الصراعات الطائفية بين الدروز، و الموارنة المسيحيين، و هزت كيان الأمة العربية.

تعبر الشخصية في مقامات "**اليازجي**" عن جوانب متعددة من الحياة، أهمها: الجانب الديني الذي يؤطر هذه الحياة ويحدد مصير الإنسان من خلاله, إذ يمثل الدين (كرمز) المنطلق الذي يؤسس لحياة جديدة، بما يحققه من خلال الشخصيات من وظائف تربوية صالحة لكل زمان و مكان، و تصوير ذلك التناقض الحاصل بين الوظيفة التي تؤديها بعض شخصيات المقامة، و بين حقيقة الفعل السردي، أما الجانب الأهم فهو ما يعبر عنه الرمز الديني في **مجمع البحرين** في محاولة لرسم ملامح الواقع الديني للوطن العربي و للبنان، حيث يقول: « **و ها أنتم قَد طَويتم الأكْباد علَى الأحقَاد و ضممتم القُلُوب علَى الفتن و الحُروب، و أفْعمتم الأحشاءَ، من العداوة و البغضاء**» [1]، التي من شأ ا أن تدخل الإنسان دائرة الصراع، صراع الحضارات، صراع الأديان...، فكان على "**اليازجي** "بوصفه مسيحيا مدركا لما تعانيه الأقليات المسيحية في لبنان أثناء الحكم التركي، أن يفعل دور الدين في تحقيق الحرية، و ذلك لوعيه لأهمية الدين في إمكانية تجاوز كل الخلافات الداخلية و الصراعات، و تكثيف الجهود للوقوف في وجه التحديات الخارجية، التي تعد العدو الأول للعرب على اختلاف انتمائهم الديني.

يعد احتدام الصراع بين البطل و الدهر نتيجة لتقلب الأوضاع و تغير الأنساق تعبيرا عن ذلك الصراع الأبدي، الذي يحكم العالم و تقوم عليه الإنسانية، بسبب الصدام المستمر مع الآخر، سواء أكان منتدبا أو محتلا أو مستعمرا، أو كان صدامـ ـا دينيـ ـا أو سياسيا أو اجتماعيا يقرره الانتماء المذهبي و العرقي و الحزبي و الطبقي، مثلما عرفه الوضع اللبناني في القرن 19 م.

يمثل دور شخصية البطل"**الخزامي**" ضرورة أوجد ا إيديولوجيا المؤلف، و عملت على شحن نفس المتلقي العربي بفكر "**اليازجي**" المتشبع بمبادئ تيار القومية العربية آنذاك،

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 278.

لتتحول شخصية المكدي إلى رمز أو علامة سيميائية تأخذ أبعادا دلالية، تقوم على التسامح و الحوار و التصالح، و هي قيم عالية تزخر ا مقامات **اليازجي**، و دف إلى طرح إشكالية جوهرية تخص الإنسان العربي المسلم و المسيحي.

تعد الشخصية في **مجمع البحرين** إذا رمزا دينيا مارس دوره عن جدارة في تحفيز القارئ في عصر النهضة، و شحذ همته و دفعه إلى استحداث طرق جديدة لإقرار السلام و الوحدة، و إن جاء ذلك تحت شعار الكدية، فقد كان ذلك تمويها يحمل النص عدة احتمالات، ليجعل من رؤيته لغزا يتداعى في النص.

تحمل شخصية بطل "**اليازجي**" أبعادا تأويلية، فهي ليست بسيطة، و إنما هي شخصية مركبة استطاعت أن تمارس عدة أدوار متناقضة، إذ يظهر البطل"**الخزامي**" كمنتهك لحرمة الدين في أكثر من موضع، جاعلا منه وسيلة يستدرج به المستمع إلى الفخ، و يوقع القارئ في وهم الرؤية المضادة، إذ يحرم الإسلام شرب الخمرة، و لكن "**ميمونا**" يقدمه بوصفه مباحا إذا امتزج بالماء قائلا: **«يا بني قد ورد النهي عن الخَمر صرفًا، و أنا أشربها بالماء، فَلا ينكر ذَلك شرعا و لا عـ ـرفًا..»** [1]. و كأن البطل يحاول أن يقول الحقيقة، و أن يبعث صورة الواقع كما هي دون أن يحرف منه شيئا، و ذلك بالانطلاق من رسم صورة الدين كرمز يحيل إلى هذا الوضع، إذ صار الدين في لبنان سببا في تفشي الانحرافات نتيجة للصراع بين الطوائف الدينية، التي أودت بمستقبل هذا البلد نحو ا هول، و يتحول الدين إلى حيلة تحاك ضد العرب، منه يبدأ العربي رحلة صراع الأديان، و إليها ينتهي عهد الطائفية و التفكك، و ينتقل إثرها عرش العروبة من مملكة الأتراك إلى سلطة الأوروبيين، و يعيد بذلك العرب أسطورة الانحطاط، يقول واصفا التعدد و التنوع الذي يصور الوضع العربي:**« و فيكُم الكَاهن و العائف و الحَكيم و القَائف، والفَقيه و الخَطيب و المُنجم و الطَّبيب »**[2].

و قد يأخذ المعنى مسارا مخالفا؛ ذلك عندما يتحول المتلقي في النص إلى متلق

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 287.

(2) المصدر نفسه، ص 130.

من درجة ثانية، يختلف عما عهدناه في باقي المقامات، يتمثل ذلك من خلال قوله في المقامة المعرية: «**يا أهل الكتاب أفتعلمون ما تحت هذا التراب...**» [1]، و أهل الكتاب بحسب ما جاء في القرآن الكريم هم اليهود و النصارى، إن الملاحظ لهذا التحول المفاجئ للمسار السردي من المسلمين إلى أهل الكتاب ليوقع القارئ في مفارقة أساسها تعدد الأديان في نصوص المقامات بين اليهودية و المسيحية و الإسلام، خاصة و أن الإشارة إلى أهل الكتاب وردت مرة واحدة في **مجمع البحرين**، و هذا التعدد هو سمة بارزة تميز ا ا تمع اللبناني و جلّ ا تمعات العربية.

لم يستطع **اليازجي** التنكر لانتمائه الطائفي على الرغم من سعيه الحثيث إلى التقيد بمبادئ تيار القومية العربية، الذي يسعى دائما إلى تحطيم الحواجز بين الأديان، و لكنه يتدارك الأمر قائلا:

لا تشتروا دنياكم بالدين و لا تباهوا بالحما المسنون[2]

يؤدي هذا التعدد الطائفي في النص الأدبي إلى تنوع في الأقطاب الدلالية التي يمكن تلخيصها في الإسلام / المسيحية / اليهودية، من شأ ا أن تترجم إيديولوجية الكاتب لظهورها كرموز توزعت وفق أنظمة تعبر عن رواسب تاريخية و اجتماعية و فكرية بقيت راسخة في ذهن الكاتب، و تراكمت لتتحول إلى ترجمة للنسق العام الذي يؤطر الوضع العربي في لبنان و كافة الوطن العربي.

لم تقتصر رمزية الدين على شخصية "**الخزامي**"، فقد كان لشخصية القاضي حضور قوي في المقامات مارست وظيفتها بجدارة، فمن خلالها تمكن "**الخزامي**" أن يزيل الستار عن حقيقة طبقة معينة من ا تمع العربي الإسلامي و المسيحي على حد سواء، و هي طبقة رجال الدين الذين صار حالهم يشبه إلى حد كبير حال رجال الكنيسة في العصور الوسطى؛ فهم يكرسون مناصبهم و اعتلاءهم عرش الحكم للمتاجرة بحقـوق

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 167.

(2) المصدر نفسه، ص 169.

الرعايا و مصالحهم، و بذلك كان دور الشخصيات في مقامات "**اليازجي**" بارزا بوصفها رموزا، أضفت على السرد أثرا أيديولوجيا، و ساهمت في بناء الدلالة انطلاقا من جملة الخصائص البنائية لمقامات "**اليازجي**"، و بالتالي قدر ا على رسم ملامح الواقع، و تحقيق الغاية المثلى لفن المقامة في عصر النهضة، التي تقترح أسس بناء الحضارة العربية بدءا من التوحد، و إعادة بناء الذات على أسس حضارية، و أهم هذه الأسس: إزالة الحدود و الحواجز التي يضعها العرب فيما بينهم باسم الدين.

ب- السياسة / السلطة

يشترط في شخصية بطل المقامة الإحاطة بالجو الثقافي للعصر الذي نشأ و ترعرع فيه، ليقدم تشخيصا للواقع السياسي لذلك العصر الذي تتشابك و تتداخل فيـ ه الأدوار لشخصيات متنوعة تمثل ذلك الواقع تمثيلا يخضع في شكله لخصوصية المقامة، التي ترصد في كل مرة العلاقة التي تربط بين شخصية "**الخزامي**" كرمز لمحاربة الفساد، أو على الأقل لمحاولة الكشف عن الحقيقة، و بين شخصية القاضي أو الأمير التي تمثل رمزا للفساد في حد ذاته و « عملية التشخيص تتم عبر تصورات تعود إلى الإنسان و إلى تصوره للحياة ضمن الوعاء الثقافي الذي يحدد هوية هذه الحياة» (1)**.** و وفقا لرؤية المؤلف التي يضمنها دورا تيميا ينسبه إلى إحدى شخصياته، لتكون ممثلا لأيديولوجيته.

تقوم شخصية"**ميمون**" بوظائف أخلاقية و تربوية و تعليمية، من شأ ا أن ذب أخلاق الناس سواء البسطاء و العلماء و الحكام، و تنظم العلاقات بينها، و تعيد ترتيب و بناء حياة جديدة وفقا لما تمليه التغيرات التي يفرضها القانون الجديد لهذه الحياة؛ ففي المقامة العاصمية يتولى "**ميمون**" دور الوعظ و الإرشاد يقدم خلالها مجموعةً من الحكم و المسائل التي تشترط في الحاكم العادل، و في ذلك وظيفة إصلاحية للساسة و الحكام، يقول:« **و احكُم بِالحَق و لَو علَى نفْسِك، فَضلا عن أَبناءِ جِنسِك، و لا تفَرق بين الأَغْنِياء وَ الصعاليك و السادات و المَماليك، و لا تبع الحَق بِالمال، فَذَاك بِئْس الأعمال، و الْزم الرصانة**

(1) سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص 59.

والوقار لتهابِ في **أعينِ النظار»** [1]**.**ثم يقول:**«واعتبِر أنَ الرعايا من الإنسان، ليست كالرعايا من سائر الحيوان، فاجتهد** في **سياستهم بخيلك ورجلك، واعتقد أنك قد خلقت لأجلهم، وَهم لم يخْلقُوا لأجلك »** [2]**.**

إن صلاح الأمة العربية منوط بصلاح القائمين على شؤو ا، و فساد الساسة يعني ضياع هذه الأمة في غياهب الظلم و الحرمان و البطش و الاستعباد، و في ظلمات الجهل و الانحطاط و الضعف و التقهقر، التي عانى منها أبناء الأمة العربية في حضن الأتراك، كما «كان وضع العالم العربي يثير صعوبات كبيرة على مستوى الواقع و الوعي معا، فمن جهة الواقع كان الغرب يغري العالم بالنسج على منواله، و ذلك بفضل التقدم الذي بلغه على المستوى العلمي و العسكري و التقني(...)هذا في الوقت الذي كان فيه ذلك النموذج يكرس المفاهيم العنصرية، و صورة العدو المستعمر الطامع في خيرات الشعوب و تروا ا»[3]، و خضوع العرب لسلطة السياسة معناه الدخول إلى ظلمات العصور الماضية، و تنازل عن الأرض بدون مقابل. إذ تمثل شخصية الوالي أو القاضي أو الأمير سلطتين: الأبوة و العدل، و هما جوهر العلاقة الناظمة للحاكم و المحكوم، فإذا انتفت الأبوة انتفى العدل، و إذا انتفى العدل بطلت الأبوة، و إذا انتفضت تلك العلاقة بطل التنظيم الاجتماعي[4].

و هذا ما يعكس السياسة التي يتبعها الأتراك في الحكم و الأنظمة الفاسدة التي يحتكمون إليها في تولي شؤون الدولة؛ فشخصية "**الخزامي**" ذات أبعاد غير ثابتة كشخصية خيرة أو شريرة فحسب، و إنما هي« شخصية قد تعمق الأديب أبعادها تعمقا بعيدا، وسبر أغوارها سبرا قويا، فغدت إنسانية عالمية، تتجاوز حدود الزمن الذي نشأت

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 222 .

(2) المصدر نفسه، ص 223.

(3) نادر كاظم ، المقامات و التلقي، ص 63.

(4) أنظر: مرسي(أحمد)، مفهوم الشر في الأدب الشعبي، مجلة عالم الفكر، نقلا عن: يوسف إسماعيل، المقامات، ص 68.

فيه، و اللغة التي صورت ا، و تلقاها متجددة نامية في كل موقف، فتزداد ا معرفة و خبرة» [1]. لا يوجه البطل الخطاب إلى الوالي أو الشخصية النصية، و إنما إلى قارئ واقعي، هو ابن عصر النهضة، حيث لا يتم تحقيق الوحدة، و الحفاظ على الوطن العربي و الوقوف في وجه العدو إلا بيد قوية، هي يد الحكم، ففي عهد القائد "بشير الشهابي" عرف اللبنانيون ازدهارا، سرعان ما بدأ يأفل بعد تولي "بشير الثالث" الحكم،ِ ليولّي عهد التطّور، و تتدهور أوضاع لبنان السياسية بعد انقسامها طائفيا.

كان توظيف "**اليازجي**" لشخصياته توظيفا رمزيا، من شأنه أن يجعل من الدور التيمي الذي تؤديه البؤرة في النص، و إنْ جاء في قالب هزلي، فقد كان الهزل الخاصية الجوهرية، يحاول المؤلف من خلالها أن يشتت تفكير القارئ و انتباهه إلى موضوعات شتى، أساسها المتعة و الإضحاك، بينما تحمل في أعماقها الأثر الأبرز.

تقوم إذا مقامات " **اليازجي**" على أساس جمالي و رؤيوي ذي بعد تأويلي، يجمع بين المتناقضات، يسافر عبر الأوضاع السياسية للعالم العربي، ليحط رحاله في عالم "**اليازجي**"، الذي عزا وظيفة الإصلاح السياسي لشخصيته "**الخزامي**"، ليبث دعوة ضمنية لحكام العرب بوصفها رمزا سياسيا يحيل إلى واقع عصر النهضة (لبنان) و يمثل النسق الثقافي لهذا الزمن.

ج- التاريخ / الانتماء القومي

لا ينتمي بطل المقامات "**اليازجي**" "**ميمون بن خزام**" إلى زمن معين و لا حتى شخصياته الأخرى؛ فهم أبناء الدهر، و هم عبارة عن رموز تعبر عن كل زمن، فيغدو التاريخ بمثابة روح المقامة التي تنبض بالحياة، و التي منها ينطلق "**الخزامي**" في رحلته بحثا عن السلام، فهاجسه هو البحث الدائم عن الزمن الضائع، و هو هروب من الزمن الحاضر، هو الصراع المتواصل مع الزمن. ينسب "**اليازجي**" إلى شخصياته أدوارا تيمية متميزة، يحاول من خلالها أن يستحدث رؤيته إلى التاريخ جاعلا الانطلاق منه أولى

(1) علي عبد المنعم عبد الحميد، الأنموذج الإنساني في أدب المقامة، ص 06.

خطواته نحو الحرية.

أدرك "**اليازجي**" حيثيات واقعه، فأراد أن يعود إلى التاريخ، و يبحث فيه عن خصوصية العرب، و يحدد من خلالها ملامح حضارة أراد أن تعيد نفسها في هذا الزمن، و هذا ما دفعه إلى الاستناد إلى معالم البيئة العربية القديمة، حتى إن القارئ " **مع البحرين**" ليحسب أنه وليد العصر العباسي، تزامن ذلك مع حركة الوعي العربي و اليقظة التي سبقت ظهور تيارات عديدة، أهمها تيار القومية العربية الذي أدرك واقع الأمة العربية و هي تتخبط بين ظلام الجهل و سلطة الحكم و التبعية للآخر و التمييز العنصري، هذا ما نستجليه في بعض الملفوظات السردية، فضلا عن اهتمامه الكبير بالحديث عن أيام العرب و حرو م و مآثرهم، مثلت إحدى أهم ملامح اليقظة للواقع، أراد من خلالها المؤلف أن ينهض بمفهوم الانتماء و يوقظ وعي العرب ويتهم، مثل قوله في مشاهير العرب القدامى:

من أشهر الأمثَال في القبائــل	**عزة ذي الحمى كُلَيبِ وائــــل**
و طلب الثّــأر إلى المُهلْهــل	**ينسب كالوفَــاءِ للسمــــوأل**
و رأي قَيسٍ مثْل جود حاتم	**شاع و فتك الحَرث بن ظَالــم**
و حلم معنٍ و هو ابن زائدة	**و قس ذُو الفَصاحة ابن ساعده**
و شاعت الحكْمةُ عن لُقمان	**و هكَذَا الخطبة عن سحبــان**[1]

يدفع كل ذلك من الشخصية إلى أن تنحو مسارا مغايرا عما عرفناه، إذ تستقي من معطيات التاريخ مادة حية لاستحداث دلالة الرجوع إلى التاريخ، و العودة إليه، و ما يدفع الإنسان إلى الوراء هو الحاضر إذ يزيد مرور الزمن و تعاقبه في الفساد، يقول في المقامة التهامية مخاطبا العرب، لما آلت م الحال من التفكك : **« و َعندكُم الكتاب المُنزلُ، و الحَديثُ المُرسل، و لَيس بينكُم أحمر عاد, و لا فرعونَ ذُو الأَوتاد، فَما هذه الغشاوةُ**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 82.

التي غَشيت أبصاركُم، حتى رزأْتم أوليائكُم و أنصاركُم. أما علمتم ما جرى بين **وائل و عمرو، و ما** جنى **بين تغلب وبكْر، أتريدونَ أنْ تلْحقُوا بِجديس و طَسم، و عاد الّتي لم يبق لَها رسم، و تصبِح دياركم كإِرم ذَات العماد، التي لَم يخلَق مثْلُها في البِلاد»** [1].

كان رجوع شخصية "**ميمون**" إلى الماضي بمثابة إعادة إحياء ذكرى هذه المعالم التي درست و أقبرت، ـدف تحفيز القارئ على أخذ العبرة، فتذكيرهم بأيام العرب و وضعهم في العصور الغابرة، من شأنه أن يدفع ـم (أي العرب) على العمل على تجنب ما وقع لهذه الأقوام من تشتت و تفكك، و الحفاظ على معالم الحضارة العربية في هذا الزمن، فالحكمة من استحضار التاريخ و ما يحمله من رموز هو الاعتبار. يقول: **«فَجدوا في جدد الفَخر، و تواصوا بِالصبر، على نوائبِ الدهر، و َحافظُوا على ما لَكُم من المَآثر والآثَار، و اشطُروا شطْر من تقَدمكُم من الخَوالي الأَعصار، واذْكُروا أيامهم المُخلدة في بطون الأسفَار، لتكُونَ لأَنفُسِكُم كَالريحان و لعزائمكُم كَالْمضمار »** [2].

يساهم رمز التاريخ في بناء الشخصية المقامية، لتنعكس في النص السردي في جملة من الصفات التي تساهم في الكشف عن رؤية المؤلف للزمن، فرؤيتنا للزمن الماضي من منظور الحاضر، يجعلنا نوجه أصابع الا ام إلى الراهن، ولكن "**ميمونا بن خزام**" يواجه تقلب الأيام في المقامات بقوة يستمدها من تاريخه، من ماضيه، و إثر ذلك التحالف الذي يعقده المؤلف بين التاريخ كمادة حية و رمزٍ دالٍ، و بين الشخصية التي تظهر كذات فاعلة تحاول أن تفعِّل دور التاريخ، تنبع دلالة ذلك العقد، فيتمادى الإنسان في نسج دلالا ا، و ينهمر القارئ في تفكيك رموزها و شفرا ا، ثم يعيد تركيبها من منظور جديد، ليتحول البطل "**الخزامي**" إلى أحجية تحمل بداخلها أسرارا و ألغازا متعددة للمعنى, و من ذلك تشبيهه من طرف الراوي"سهيل" بسيدنا "**موسى**" – عليه السلام – في أكثر من موضع، حيث يقول في المقامة الخزرجية: **« فَاعتمد على عصـاه، و قَـالَ:**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 278.

(2) المصدر نفسه، ص 130.

رب ثَبت قَدمي، و اشدد عصاي التي أتوكأ عليها، و أهش بها غَنمي(...) فَقَالُوا:قَد تفَضلْت علينا في الثَناءِ، فَلَك اليد البيضاء»[1]. و يقول:« **فَوجدت من الدهش ما أذْهلني من العطَش وَ استلمت يده البيضاء استلام الحَجر الأسود »**[2]. ويقول:

أبلغْ سراة مضر ثَنائي يوما على تلك اليد البيضاء[3]

يقدم المؤلف صورة يمزج فيها بين ملامح شخصيته كما يظهرها النسق النصي، و بين الملامح أو السمات المستعارة من شخصيات تاريخية، ليدخل من خلالها إلى طور القداسة غير أن سياق النص الذي ورد فيه الملفوظ " اليد البيضاء" يجعل منها مفهوما يتجاوز المعنى الظاهر، إلى معنى الكرم و الجود، و في هذا المستوى تظهر قدرة "**اليازجي**" على التلاعب بمفاهيم الأشياء، و التحكم في كيفية توظيف الرموز فيها توظيفا فنيا.

تظهر المقامات شخصية دينية ِلينتقِلَ من خلالها مرة أخرى بالنص إلى التقديس، و يجعل منها محطة للانتقال بالدلالة إلى مستوى السطح، و تقطع هذه الشخصيات من خلال السفر أشواطا بعيدة إلى الماضي، إذ يقول في وصف الرسول "**محمد**" -**صلى الله عليه و سلم**-:

على من لا أسمّيه ســلام و إنْ ضاعت تحيتنا لَديه

مليح لا أرى لي فيه حظًا و في قَلْبي دم من مقْلَتيه [4]

ارتبط الوصف في هذا المقطع بأكرم خلق الله في هذا الوجود، و هو سيدنا"**محمد**" -**صلى الله عليه وسلم**- تمثّل هذه الشخصية أحب الناس إلى "**الله**"، و قد خصه الله بخصال حميدة لا تتوفر في غيره،فبميلاده كُتِب للعرب تاريخ جديد، و باعتلائــه عرش

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 36-37.

(2) المصدر نفسه، ص 174.

(3) المصدر نفسه، ص 288.

(4) المصدر نفسه، ص 298 .

عرش الحكم و الخلافة استطاعوا أن يوسعوا رقعتهم الإسلامية، و بسماحته و أخلاقه و عدله بنيت الحضارة الإسلامية، و انتظمت الحياة الاجتماعية، وكانت بحق محطة تاريخية تستوجب على القارئ الوقوف عندها، و تغريه لأن يعيد قراءة التاريخ الإسلامي.

تعد إذا شخصية البطل في المقامات رمزا للتاريخ وهو انبثاق دلالي مصاحب للأدوار التي يتقمصها **الخزامي** في توضيح رؤيته إلى الوضع المأساوي التي تعاني منه الذات العربية، كما تمثل التفاتة هذه الشخصية إلى حقب تاريخية ضاربة في القدم إحداثيات الدلالة المحتملة، حيث يمكننا أن نعتبرها رمزا للزمن الضائع، و رمزا للزمن المنتظر، فهو يجوب أرجاء الوطن العربي بحثا عن آثار زمن العروبة، بحثا عن مآثر العرب و سما م و خصوصيا م، بوصفها رمزا للصمود في وجه التغيرات الزمنية.

فبناء حضارة ما، و الحفاظ عليها شرطان يرتبطان بمدى قدرة الإنسان على إثبات ذاته، و تحقيق وجوده في الزمن، و قدرته أيضا على مواصلة الصراع من أجل البقاء، و بقاء الحضارة العربية و صمودها متوقفان على مدى استيعاب العرب لتاريخهم، و من ثمة تحديد مواقفهم من ذوا م، و من تاريخهم، و من الآخر.

د- الرمز الأدبي

لا تختلف شخصية "**الخزامي**" عن شخصية المؤلف "**اليازجي**"، حتى يخال القارئ التماهي الكلي بينهما، حيث يمكن اعتبار شخصية البطل تمثُّلاً لشخصية المؤلف، و إسقاطا له، يوحي إلى طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، ليعكس وضعه في وسطه الاجتماعي، فكلاهما متمكن من علوم العربية من نحو و بلاغة و عروض، و كذلك الطب و الأراجيز، و مثل هذه السمة من شأ ا أن تصنع في المقامة من خلال دور الأديب الأثر الأكثر حسما، فهو يحاول في كل مرة أن يتلاعب بحركة السرد و دلالته بين الـ ول بالقيم، و الصعود ا، فيعلو خلال القيام بفعل البطولة صوت الأيديولوجيا، و يتحرر المعنى المرافق لهذا التمظهر النصي من خاصية السخرية، ينجم كل ذلك عن

مدى التفاعل الحاصل بين الإنسان المدرك لواقعه الثقافي ، المتمرد، الثائر، و بين مأساوية النسق الثقافي في ظل ظلام الجهل و الضياع و الظلم، و غيرها من الأوضاع المزرية التي تعاني منها كافة طبقات ا تمع العربي في عصر النهضة، فكان العلم - آنذاك- ديدن "**الخزامي**" ليواجه ا المادية التي تكبح جماح العربي، و تقوده إلى التبعية و تجمد لديه كل سمة قابلة للتجدد، فـ « ليل الجهل يلف العالم في الفوضى التي أفرخت، تتحرك الكائنات في اختلاط العناصر و المادة. إن الخواص بفقدهم للغة التي تميزهم مهددون بالسقوط في المعسكر المقيت للجمهور الجاهل »(1). فأكبر عدو يواجه الإنسان في هذا الوجود هو الجهل، هو جهله لماهية الوجود، جهله لحقيقة الموجودات، وجهله بوضعه في ا تمع الذي يتحدد من خلاله موقفه من العالم، ليضيع في ظلام الهامش، و هذا ما تعكسه نصوص المقامات و تكشف فيها شخصية "**الخزامي**" عن مواطن الجهل، ففي المقامة البحرية يقدم صورة من صور الواقع الأدبي و الثقافي للوطن العربي قائلا :« **هذه اللُغة المُستحسنة فَريدة عقد الألْسِنة، وهي خلاصةُ الذَهب الإبريز، التي بِها ورد الكتاب العزيز(...) إنّي لأرى الناس قَد نقَضوا ذمامها وقَوضوا خيامها، ورفَضوا أحكامها، فَضاع مفْتاحها وانطَفأَ مصباحها (...)، وَقَد ساءَنِي ما فَعلت بِها الأيام حتى بكَيت على أطْلالها، التي عفَاها عصف السّهام... »(2).**

يعد الأدب رمزا يحيل إلى السنن المرجعي لزمن النهضة، التي عرفت فيها اللغة تقهقرا عصفت ا أيدي الطامعين فيها، فاستهدفت ما يمثل روح الأمة و نبضها، فاللغة هي المحرك الأساس للأمم.

يعد "**الخزامي**" مثالا حيا لإنسان القرن 19م، و لكنه شأنه شأن مصلحي الوطن العربي اتخذ لنفسه هدفا، هو البحث عن الهوية العربية الضائعة بين الأتراك و الأوربيين، يتقاذفها الزمن بين هذه الأمم، و يتقاسم مصيرها أبناؤها، فكان المثقف العربي يعاني مثلما يعاني البطل مأساةَ الجهل، التي سارت بالأمة العربية نحو التبعية، فبات مستقبلها

---

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 151.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص292.

دربا من ا هول، و كان لزاما عليه أن يعمل على إزالة ظلمات العصور الماضية بتوعية الأمة العربية لواقعها الثقافي، و حثها على التغيير، و الحفاظ على لغتها العربية التي تمثل أكبر سند لها تحدد انتماءها و هويتها، و يقوم عليه تأسيس مفهوم النهضة العربية. تأخذ إذا شخصية "**الخزامي**" في مقامات "**اليازجي**" بعدا أدبيا، بوصفه علامة سيميائية نشأت من رحم واقع عصر كان يقدس العلم و الأدب، و يرى فيهما الطريق الأمثل لبناء الذات العربية و إحياء الإحساس بالانتماء، ثم بناء حضارة عربية.

5- دور الشخصية في صنع الأثر الأيديولوجي للمقامة

إن المقامة عبارة عن أنظمة خطابية دلالية مبرمجة لخدمة رؤية المؤلف، تساهم فيها الشخصية في عملية البناء السردي و الدلالي، باعتبارها المحور الذي يحرك الأحداث، و الأساس الذي يسير بحركة السرد نحو إنتاج الأيديولوجيا. يتم تجلي الشخصية في المقامات من منظور سيميائي، يحدد وظيفتها و صفا ا و خصائصها، لتكون مجموعة من الانزياحات الدلالية، و تظهر في النص كرموز، و تتخذ أبعادا تأويلية، لا يكتمل نموها في النص إلا بعد اكتمال القراءة، تمثل نماذج إنسانية تعبر عن الواقع الذي نشأت فيه.

تعد المقامة محاولة جادة من كتاب هذا الفن لمحاولة بناء خطابات أيديولوجية خاصة، و لئن كانت المقامة جنسا أدبيا عربيا خالصا، فخطا ا هذا موجه إلى متلق معين، هو المتلقي العربي، فقد مثل هذا الفن شكلا من أشكال الأيديولوجيا (1)، المتولدة عن واقع ثقافي مخصوص، ينقل أثر التفاعل بين شخصية المبدع والنسق الذي نشأت فيه. غير أن الأمر يختلف كليا فيما يخص مقامات "**اليازجي**"، التي يعزيها معظم النقاد إلى التقليد، و لم تخرج عن إطار المحاكاة و الإحياء لمقامات "الهمذاني و الحريري" في عصر النهضة، دون أن تكون مع البحرين أية خصوصية تذكر، و لا أثر أيديولوجي، و لكن ما نعتقده نحن في هذا ا ال مغاير تماما لما ذهب إليه هؤلاء، ذلك باعتبار أن الإحياء ذاته يعد رمزا يعبر عن رؤية و عن فكر خاص انعكس على الكتابة الأدبية.

---

(1) أنظر: عمار بلحسن، في الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 76.

يعد ظهور النص الأدبي في عصر ما محاولةً أولى لإجراء عقد بين النص و ظروف إنتاجه، بينما يقوم القارئ بمهمة كشف طبيعة ذلك العقد الذي يهدف إلى إنتاج خطاب أيديولوجي، فـ« الأدب هو إنتاج أيديولوجي يتواجد في علاقة مع اللغة و مختلف أشكال استعمالها، فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الإيديولوجيا و مع التاريخ، تاريخ التشكيلات الاجتماعية و تاريخ الإنتاج الأدبي و تطور أدواته و تقنياته الأساسية و مواد عمله»(1). و ذلك في ظل العلاقة التي تربط -بشكل دائم- الممارسة الحياتية في تجليا ا العامة، و وضع الأدب من كل هذا.

و لئن كان الأدب صورة تعكس ما يختزنه عقل المبدع من أفكار و عوالم مختلفة و تصورات تجسد التفاعل بينه و بين إبداعه، فقد كان لمقامات" **اليازجي**" جانب مهم مما سبق ذكره، لم يعتمد هذا الأخير التصوير الفوتوغرافي لعصره، و إنما حاول أن يحمل مقاماته مجموعة من الرموز التشخيصية لوضع مميز، تعبر عن رؤية رجل أراد أن يقدم إيديولوجيته التي تأتي في درجة لاحقة ِلبِنْيات أخرى سياسية و اجتماعية و دينية و اقتصادية، اختار خلالها "**اليازجي**" أن يجمع في شخصية بطل مقاماته سمات وملامح تفعل تصوراته، و يقدم مشروعا إصلاحيا، يعبر عن رؤيته لعالمه، يقوم هذا المشروع على عدة عناصر أساسة لا يتم نجاحه إلا بالعمل ا، و هذه العناصر نتيجة محاولة لاستقراء نصوص المقامات، هي تعبير عن توجه مذهبي بوصفه (**اليازجي**) من أهم أنصار تيار القومية العربية في لبنان، و في كافة الوطن العربي في القرن 19 م.

أ- المصالحة

تتم عملية إنتاج الدلالة في مقامات "**اليازجي**" بوساطة طريقة تنظيم المحتوى أو الإيديولوجيا في أنساق خطابية. و لئن كانت تيمة السخرية و التهكم و التكدي صفات ملازمةً لشخصية " **الخزامي**" إلا أن ذلك لم يحلْ دون تمكنها من تجاوز المعاني الظاهرة على السطح ، إذ تفرز أدواره التيمية عن مواعظ و إرشادات أخلاقية و تربوية،

(1) عمار بلحسن، في الأدب و الأيديولوجيا، ص92.

تحاول أن تقدم صورة حقيقية للواقع، فتناقض البطل في سلوكه و اضطرابه لم يغيرا سعيه في تحقيق هدفه في العودة إلى التسامح، منطلقا مما يقدمه الإسلام من مبادئ تسمو بتفكيرهم (أي العرب)، و توقظ وعيهم بزمنهم، ذلك أن فتح باب المصالحة ضرورة يستدعيها الوضع العربي، الذي عرف تشتتا و تفككا بسبب ال اعات الطائفية و الاجتماعية و الطبقية و المذهبية، و المصالحة هي محاولة لتحطيم كل الحدود التي تفصل بين الطوائف و تفرق العرب، و ذلك ما يوضحه قوله: **« أَما تعلمونَ أن العود لا ينمو بِلا لحاء، وأنْ ليس الدلو إلا بِالرشاء، و منك أنفُك، و إنْ كانَ أجدع، و ساعدك و إنْ كَانَ أقْطَع، وَ ليس النار في الفتيلة بِأحرق بِالتعادي على القَبِيله، وَ الآنَ قَد بلغت الدّماءُ التن، فَلا تجعلُوها هدنةَ علَى دخن*،(...) و إما ينزغَنكُم من الشّيطَان نزغٌ فَاستعيذُوا** بالله **إنه هو السميع العليم، و من عملَ منكُم سوءًا بِجهالَة ثُم تاب من بعده و أصلَح فَإنّ** الله **غَفُور رحيم»**[1].

تعد المصالحة إذا المحطة الأولى التي تستوجب الوقوف عندها، لتمثل جانبا من جوانب إيديولوجيا المؤلف، التي تظهر وفق ملفوظات سردية متنوعة، أهمها (و منك أنفك و إن كان أجدع، و ساعدك و إن كان أقطع) بمعنى أن جميع الطوائف العرقية و المذهبية هم أبناء أمة واحدة و وطن واحد، فلا بد من أن يتوحدوا على الرغم من اختلافها و مآخذها و سلبيات كل منها في نظر الآخر، و تباعدها على مستوى الانتماء القبلي، فالعروبة تجمعهم ضمن جسد واحد يلم شتا م و يحميهم، ثم قوله: (و ليس النار في الفتيلة بأحرق بالتعادي على القبيلة) دلالة على أن ال اع الطائفي و الاختلاف مع الآخر العربي الذي ينتمي إلى عقيدة أخرى أو مذهب آخر، مثل الخلاف بين الدروز و الموارنة، أو بين السنة و الشيعة، ليس بأخطر من ديد الآخر الغازي المحتل الذي يمثل العدو الحقيقي للعربي على اختلاف انتمائه، هو إذا موقف يتخذه البطل إزاء رؤية سديدة استقاها من واقعه اللبناني الذي يمثل أصل الأزمة التي يعيشها العرب.

* **التن:** الشعر الذي في آخر رسغ الدابة، الدخن: الحقد.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 278-279.

ب- الثورة

كان هاجس "**الخزامي**" في المقامات التمرد على الوضع الذي يعيشه، أي ما يمثله التهميش، و الجهل و الظلم و الاستعباد و الطمع، و كل ذلك ساهم في بناء هذه الشخصية، لتظهر في النص كنسق من الرموز الدلالية، و تعبر عن الواقع السياسي و الاجتماعي و العلمي، فاضطراب شخصية البطل و تحولها و مكرها و خداعها و سخريتها من المعايير الأخلاقية، هي صورة من صور الثورة و التمرد على تغيير مفاهيم الأشياء، و تشوه الحقيقة، و هو تعبير عن تحول النسق الثقافي الذي ساعد على خلق أنموذج إنساني ثائر، متمرد، غاضب، و إعلان عن مأساوية الزمن، هو إدانة للزمن، و محاولة رفض الا نزامية و العبودية و الخضوع و السيطرة، و هو دعوة ضمنية للثورة ضد الآخر التركي و الأوروبي الذي بات يشكل خطرا يهدد أمن و استقرار الوطن العربي، هو شكل من أشكال أيديولوجيا المؤلف "**اليازجي**".

جـ - التغيير

يرتبط كل دور يقوم به البطل دف جمالي ينبع من كيفية تشكيل الشخصيات، مع الاتساق مع ما يحمله هذا التشكيل من معان عميقة، فكل حركة في الأحداث تخضع لأنظمة دلالية، تتشابك مع جملة من المفاهيم التي تطرحها المقامة من خلال طرح قضايا جوهرية تتلخص في الفقر/الغنى، الجهل/العلم، السلطة/الرعية، الظلم/العدل، المركز/الهامش، لتقدم صورة حقيقية لطبيعة العلاقات التي تربط بين هذه الثنائيات في ا تمع العربي، و التي يتعين عليها خلق نمط معيشي مضطرب من خلال ما يقدمه سياق النص، و كذلك ظهور أيديولوجيا المؤلف وفق تعدد الأدوار التيمية، و قيام شخصيا ا بوظيفة التغيير، و لئن اتبع "**الخزامي**" أساليب متنوعة في مواجهة ا تمع و الثورة على الواقع، من سخرية و كم و تكد واحتيال و سلب و ظلم و انتهاك الحرمات و غيرها، فقد حملت هذه الأدوار دلالة واحدة و هي التغيير، فقد جعل"**الخزامي**" مقاماته تقوم على مجموعة من القيم المتناقضة، دف تبيان أيديولوجيته الخاصة في التغيير، و ذلك على الصعيد

السياسي بتغيير المنظومة الفكرية للقائمين عليها و المتربعين على عرشها، و تغيير المنظومة الاجتماعية القائمة على المادية و الاستغلال و الإقطاعية...، و كذلك تغيير الوضع الثقافي و تحسيس الإنسان العربي بأهمية العلم في السمو بذاته، و القضاء على الجهل و التخلف و الانحطاط، إذا فتغيير البنية التحتية الاجتماعية و السياسية و الثقافية من الأسس التي نادى ا تيار القومية العربية.

د- الحرية

يأتي مفهوم الحرية في مقامات "**اليازجي**" من خلال ما يصدر عن شخصية البطل من خطابات متشبعة بمحمولات أيديولوجية، تحمل في أكثرها دعوة صريحة للتحرر، و ذلك في صورة أفعال و ملفوظات سردية تظهر في النص في قوالب تربوية و أخلاقية و أدبية و هزلية، حيث يقول: **« وَلاَ تدينونَ لسلْطَان، و لاَ يتيمكُم هوى الأوطَان، و لا ترتكبون الدنايا، و لا تبالون بالمنايا، و لا تروعكم الأهوال، و لو أ ا من الأغوال، و تقبلون الهوان، و لو جاء بِالهيل و الهيلمان* »**[1].

يعني تحقيق الحرية كمفهوم و كإنجاز على أرض الواقع القدرة على التخلص من كل التبعات السياسية و الاقتصادية و الفكرية، حتى لا يتحول حال الأمة العربية إلى مجرد امتداد لحضارة الأتراك و الغرب. تمثل الحرية- انطلاقا من هذا المفهوم- محاولة البحث أو خلق كل السبل التي تحقق الشعور بالوجود و الانفصال عن الآخر، و القدرة على ممارسة الحياة، فالحرية من أهم المبادئ التي دعا إليها تيار القومية العربية، في ظل الوجود التركي و الانتداب الفرنسي، الذين عانت تحت سلطتهما بعض القوميات العربية الظلم و الاضطهاد، خاصة الأقليات المسيحية في لبنان، فأنجبت من رحم هذا الوضع حركات إصلاحية، ساهمت في بناء الوطن العربي و دعت إلى التحرر من مختلف أنواع الظلم.

* الهيل و الهيلمان: المال الكثير و الخيرات العظيمة.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 130.

هـ - الهوية العربية

ينجم عن فعل القراءة لشخصيات "**اليازجي**" إحساس عميق بالتفاعل الكبير بين ذات القارئ، و الذات المبدعة، و ذات البطل، و ذلك عندما تظهر شخصية البطل في المقامات كرمز يعمل على تشكيل العالم الدلالي للنص السردي؛ فتقمص"**الخزامي**" دور الأديب أو الإنسان الذي يعمل على استحداث صور الماضي، و استحضار أيام العرب و عادا م و تقاليدهم و تاريخهم، و دعوته في كل أدواره إلى ضرورة الحفاظ على قواعد اللغة العربية، و تعلمها، و حفظها من الاندثار، هو دعوة "**اليازجي**" بوصفه من دعاة الإحياء و أنصار حركة الإصلاح، إلى الحفاظ على هوية العرب و خصوصيا م، فلغة الأمة هي تعبير عن ذا ا و كيا ا، و إعلان عن وجودها و حضورها و استقلالها، و تاريخُها هو بطاقة هويتها، جاء هذا مقابل الوجود التركي في لبنان و الوطن العربي، كرد على محاولات الأتراك المتواصلة لبث الفتن بين الطوائف المسيحية و المسلمة، و فرض سياسة التتريك التي استهدفت لغة العرب، و هددت انتماءهم، و لذلك كانت العروبة صفة ثابتة في المقامات، حددت انتماء الراوي و المتلقي على حد سواء، و ذلك في شكل ملفوظات سردية كثيرة منها:**« يا كرام العرب، و كعبة الأرب »**[1]. و يقول في المقامة الرجبية: **«يا كرام العرب »**[2]. و يقول: **«أما بعد فإنكم يا معاشر العرب، أكرم الناس نسبا و أفضلهم حسبا »**[3]. و يقول: **«يا معاشر العرب الكرام »**[4]. من شأ ا أن تبين رمزية اللغة و أهميتها في بناء الذات الإنسانية، و تحديد مصير الأمة العربية الذي يتوقف على مدى استيعا ا لمفهوم الهوية، و إدراكها لأهميتها في رسم مستقبلها، و عليه فالحفاظ على الهوية العربية كانت محطة مهمة لتحقيق الحرية.

و- القومية العربية

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص33.

(2) المصدر نفسه، ص 124.

(3) المصدر نفسه، ص 129.

(4) المصدر نفسه، ص 390.

يمثل مجموع ما قدمناه من الرموز مجالا متكاملا من الدلالات، التي استطاعت شخصيات المقامات أن تبرز من خلالها أيديولوجية المؤلف، لتعبر عن حقل دلالي واحد هو القومية العربية، التي طبعت المقامات، و جعلت منها ميدانا رحبا تطرقه رؤى المؤلف، و لا يمكن فصلها عن الإطار العام الذي مخض لظهور التيار الأدبي، الذي انطلق منه "**اليازجي**" مع شخصياته في رحلة البحث عن الذات العربية، و إعادة بناء الوطن، و إليه انتهى بدعوة صريحة للتوحد إثر توبة "**ميمون**" في المقامة القدسية.

لا يمكن إغفال دور شخصية "**ميمون**" في إرساء معالم هذا التيار، و العمل على إقراره على مستوى الخطاب، و ذلك بمجموع المقومات التي تم ذكرها سابقا، إضافة إلى بناء الشخصية بناءً يمنحها القدرة على تصوير واقعها و إدراكها لوضعها في عالمها، لتغدو في المقامات رمزا يدعو إلى التسامح أو حوار الأديان، من شأنه أن يقضي على النـزاعات الطائفية و الطبقية، و يحقق الوحدة بين شعوب الوطن العربي و قومياته، و تغيير المنظومة الفكرية التي تؤطر جميع مظاهر الحياة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية، و التحرر من تبعية الآخر، و رفض الا نزامية و الثورة على مأساوية الوضع العربي، و العمل على الإعلان عن وجود الذات العربية، و تحقيق استقلالها و انفصالها عن الأتراك، كل ذلك من شأنه أن تصنع من خلالها شخصية (**ميمون**) الأثر الإيديولوجي للمقامة، مما يفضي بنا إلى القول: إن "**اليازجي**" قد نجح إلى حد ما في تأسيس حركة أدبية أو في تأسيس حركة يقظة الوعي العربي في عصره، حيث كان الإحياء إحدى خطوات رواد النهضة، الذي ينمي في الإنسان الشعور بالانتماء، فالعرب أمة واحدة و كيان واحد لها تاريخ واحد.

الفصل الثانـي

دلالــة الزمـان

عناصر الفصل

تمهيد

1-مفهوم الزمن

2- مظاهر الصراع بين الذات و الزمن

3- حركة الزمن

4- زمن القصة

تمهيــد

يعد الزمن مكونا بنائيا لا يمكن أن ينفصل عن بقية المكونات السردية الأخرى، و لعل هذا ما جعل الدارسين يولونه اهتماما كبيرا، بالبحث في مفهومه و أنواعه و تمظهراته و آلياته مدركين أنه « من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، و إذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد السرد و ليس السرد هو الذي يوجد الزمن».[1] كما لا يمكن للقارئ أو الباحث أن يغفل تلك العلاقة التي تربط بين وقوع الأحداث، و بين كيفية انتظامها وفق نسق خاص ينظم حركة السرد و يحكم مساره. أي الزمن هو الذي ينظم عملية السرد،فلا بد لنا من أن نحكي القصة في زمن معين،ماض،أو حاضر،أو مستقبل[2].

تعد المقامات من الفنون السردية التي تعتمد تقنية السرد، باعتبار ما تقوم عليه من عناصر بنائية تحرك الأحداث و تقوم بالأفعال السردية (الشخصيات)، و حيز جغرافي(المكان) يؤطر هذه الأحداث، إضافة إلى الزمن الذي يمثّل فيها عنصرا مهما لا يمكن تجاهله، و لئن ارتبط الزمن بالسرد فكيف استطاع "**اليازجي**" أن يفعّل دور الزمن لخدمة رؤاه و تقريب ملامح عصره، و كيف استطاع أن يرصد مظاهر الصراع بين الأنسان و الزمن، و ما هي أبعاده الدلالية؟

1 - **مفهوم الزمن**

يمثل الزمن «روح الوجود الحقة»[3]يساهم- بوصفه محركا فعليا لحياة الإنسان- في عملية خلق الكون الذي يحوينا و يشكل وجودنا و يمارس فعله فينا بحركته، سواء أكان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، و لئن كان مفهوم الزمن يخضع للدور البنيوي و الدلالي

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2009، ص 117.

(2) أُنظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 117.

(3) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت دار الفارس، عمّان، ط11، 2004 ، ص 13.

الذي يقوم به فقد يأخذ حضوره في النص السردي أشكالا متعددة، و على هذا الأساس ميز الدارسون بين زمنين: زمن القصة و زمن الخطاب.

يعرّف زمن القصة بأنّه « المدى الزمني الذي يستغرقه عرض الوقائع و المواقف المعروضة كنقيض لزمن الخطاب ».[1] في حين يمثل زمن الخطاب « الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف و الوقائع ».[2] أو كما يطلق عليهما "رينيه ويليك" و "أوستن وارين" "René Wellek et Austin Warren" زمن الحكاية و زمن السرد، حيث يريان أن زمن الحكاية هو « مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أن زمن السرد هو الذي يتناسب مع البنية السردية ».[3]

مثّلت إشكالية العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب أو زمن السرد مركز اهتمام النقاد منذ العشرينات من القرن الماضي، و اختلفت الآراء بينهم في تحديد المصطلحات و المفاهيم بحسب توجها م الفكرية، فراح كل يطبعها بطابعه الخاص، و كان للشكلانيين الروس الدور الفعّال في إرساء معالم هذا ا ال من عالم السرد، و وضع أسسه ضمن نظرية الأدب، من خلال البحث في العلاقة بين"المبنى الحكائي و المتن الحكائي"، على غرار ما قام به" توماشفسكي" "Tomachevski" في دراسته عن نظرية الأغراض، و"شلوفسكي" "Chklovski" في بناء القصة و الرواية[4].

انطلق " تودوروف" "T.Todorov" من نتائج الشكلانيين، إذ يعتبر زمن الخطاب زمنا خطيا، بينما يعد زمن القصة متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن نشهد أحداثا كثيرة في القصة في نفس الوقت، بينما يتعذر تقديم كل هذه الأحداث دفعة واحدة، فيتتّبع

---

(1) جيرالد برنس،المصطلح السردي،ترجمته عابد خزندار،ا لس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط$_1$،2003،ص 78.

(2) جيرالد برنس، المرجع نفسه، ص 78.

(3) رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1997، ص 229.

(4) أُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص 29.

الخطاب آليات أخرى لتنظيم ظهور أحداث القصة وفق تسلسل منطقي منسجم، يقول " تودوروف" :« إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام، فنظام الزمن الحاكي(زمن الخطاب)، لا يمكن أن يكون موازيا لنظام زمن المحكي(زمن المتخيل)، و ثمة بالضرورة تدخلات في"القبل" و "البعد"، مرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما ».(1)

تعني القصة- بحسب " تودوروف" - الأحداث في ترابطها و تسلسلها، و في علاقا ا بالشخصيات في قيامها بالأفعال السردية و تفاعلها فيما بينها، أما الخطاب أو كما يعبر عنه " تودوروف" بزمن الحاكي، فيظهر من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، و بحيال هذا الراوي، هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي(2).

و يعد "جيرار جنيت" "Gerard Genette " من أهم المنظرين للبنية الزمنية، فقد أضفى على نتائج سابقيه لمسة حديثة، و انطلق من أعمال "تودوروف" معتمدا على تقسيم دراسته للقصة إلى ثلاثة مستويات هي: الزمن، المظهر، الصيغة(3). فرّق "جنيت" بدوره بين زمنين للسرد هما: زمن الحكي، و زمن المحكي، أو ما يمكن تسميته لسانيا بزمن الدال و زمن المدلول (4). فالأول هو زمن الحكاية، و الثاني هو زمن القصة أي (زمن الخطاب، و زمن القصة).

اهتم الدارسون- كما سبقت الإشارة - بالبحث في العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب، و أقروا - على غرار "تودوروف" "Todorov - باستحالة تطابق هذين الزمنين، أي زمن الأحداث كما جرت في الواقع، و النسق الذي يحكم تمظهر القصة

---

(1) تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري الميخوت، و رجاء بن سلامة،دار توبقال، المغرب،1990، ص 48.

(2) أُنظر: Todorov, les Catégories du récit نقلا عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص 30.

(3) أُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 384.

(4) أُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

المتخيلة، عمل "جينيت"Genette " في كتابه " خطاب الحكاية " على دراسة هذا التمظهر من خلال العلاقات القائمة بين زمن القصة و زمن الخطاب المتمثلة في " الترتيب، المدة، التواتر"[1]. انطلق "جينيت"في تنظيره للزمن من الوقوف عند الاختلافات القائمة بين المستويات الزمنية - كما سبق ذكرها- أي العلاقة بين زمنية القصة، و زمنية الخطاب، من خلال تحديد المفارقات الزمنية، أي الترتيب الزمني الحقيقي، و كيفية ترتيبها المبني على خيال المؤلف، و كذلك المدة، أو سرعة وتيرة الأحداث و بطئها، أو كما يسمّيها "Genette "«الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، و كذلك الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية و المدة الكاذبة (...) روايتها في الحكاية، و هي صلات السرعة »[2].

يعد الزمن-من هذا المنظور- مكّونا خطابيا يقوم على تقنيات و آليات و أنظمة، تتحكم في ظهور الأحداث وفق تتابع زمني متميز، وفق مسار منكسر، يسمح بتتبع حركة الأحداث في النص الذي يتناسق فيه زمن القصة مع زمن الخطاب، لتتحقق بذلك جمالية النص الأدبي و تتكشف دلاليته .

إن سفر البطل في النص الإبداعي عبر الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل)، هو سفر عبر الأوضاع السياسية و الاجتماعية،« و اختبار التجارب و المواقع الترابية، و أشكال الحياة المختلفة »[3]. فتغير الدهر منوط بسيرورة زمنية تقع فيها الأحداث داخل النص السردي، و يستمر فيها الحكي إلى اللحظة التي يعلن فيها الراوي عن اية السرد، يرتبط عرض هذه الأحداث بتتابع زمني خاص، يخضع لنظام سردي يقوم على

---

(1) أُنظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 46.

(2) جيرار جنيت، المرجع نفسه، ص 46.

(3) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد و الأنساق الثقافية، ص 20.

تفاعل الشخوص و تسلسل الأحداث غير المنتهية جاعلا من « البنية الزمنية لمصير الإنسان (...) ممتدة في حاضرها المستمر و اللا ائي، أو قُلْ: هي بنية صيرورة لأ ا تنتهي من حيث بدأت، و تبدأ من حيث انتهت »[1].

لم تقتصر جهود الدارسين على مستوى التمظهر الخطابي للزمن، بل أعطوه أبعادا دلالية باعتبار مايقوم به في النص السردي، فبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي يؤديها، فهو يضطلع بوظائف دلالية، ترتبط بظروف إنتاج النص و بالسياق، و تنبع من شعور خاص بالزمن ينمّي في الشخصية الإحساس بالذوبان في الزمن، يتجلى ذلك من خلال إدراك مختلف العوامل التي تعتمل في ذهن الراوي (المؤلف) ومدى الوعي ا، و التي تؤول إلى تجسيد فعلي لخيال المؤلف في شكل فني هو الزمن الدلالي أو زمن القصة، فالمقصود بالزمن الدلالي كما يقول"عبد الرحمن مبروك":« الأبعاد الإيحائية التي يعبر عنها التشكيل الزمني في الرواية، و تتمثل في صراع الذات و الزمن، في الديمومة الزمنية و عدمية الذات و يرجع ذلك إلى مجموعة من العوامل السياسية و الاجتماعية و الثقافية و النفسية »[2]. من شأ ا أن تؤدي إلى انكسار ذات الإنسان أمام تحولات الزمن و عدم ثباته على حال، فوعي الإنسان أو (البطل) ذا التحول هو ما يساعد على توليد علاقة صلة أو انقطاع بالزمن، و يجعل منها ذاتا خاضعة لسطوة الزمن، أو ثائرة عليه، لتتحول هذه العلاقة إلى صراع حاد بين الذات و الزمن.

2- مظاهر الصراع بين الذات والزمن

يعد الزمن نتاجا لحتمية الوجود الإنساني في هذا الكون، يخضع لسيرورة الزمن الحقيقي الواقعي، الذي يسير وفق مسار منطقي منتظم، و تساهم حركته في ولادة أزمنة متعددة بالنظر إلى الزمن الراهن، و من هنا يتحول الزمن الحاضر إلى زمن ماض، و ذلك

---

(1) عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 86.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص157.

بعد أن يتحرر من سطوة المستقبل،«فالإنسان زمن يتشكل من ثلاثة أبعاد: اللحظة الآنية الحاضرة التي يعيشها و يمارس فعله فيها، و قد سبقتها لحظة ماضية تراكمت على الماضي الممتد عبر سنوات العمر السابقة، لتشكل وجود الإنسان و تؤثر في أفكاره و مشاعره، فيتعامل مع لحظته الآنية الحاضرة وفق معطيات الماضي الممتد، حيث تدفع الذاكرة باستمرار الماضي باتجاه الحاضر لاستشراف المستقبل الآتي »(1). تولد هذه الحركة في نفس الإنسان الشعور باستمرارية التحول نتيجة التنقل بين الأزمنة، ليتحول هذا الشعور إلى صراع أبدي يعكس طبيعة العلاقة التي تجمع بين الإنسان و إحساسه بالزمن.

يمثل هذا الصراع الأبدي مرحلة أخيرة من مراحل التفاعل بين الإنسان و الزمن، الذي يمارس فعله فيه و يجعل منه ذاتا فاعلة، ثائرة على الزمن، أو متأزمة محطمة مستسلمة لسلطته، مما يعني حضور الزمن كمكون فيزيائي و نفسي و فلسفي، له الدور الحاسم و الفعّال في تحديد و توجيه مصير الإنسان.

استطاعت المقامة باعتبارها فنا سرديا أن تقدم الأحداث وفق نظام زمني خاص، لتجسد إحداثيات الصراع بين شخصية البطل بوصفها ذاتا فاعلة أو خاضعة للفعل، و بين الزمن بوصفه رمز السلطة العليا، و لأن الزمن الذي يقدم الحكي (الخطاب) هو زمن زائف غير حقيقي بتعبير جيرار جنيت(2)، فقد قدمت مقامات "**اليازجي**" الأحداث وفق تسلسل زمني متقطع، بحيث يتخذ فيها الحكي سيرورة زمنية منحرفة عن مسارها الطبيعي إلى غير المألوف؛ فيرجع الراوي فيها تارة إلى الماضي ليتذكر أحداثا مرت عليها فترة من الزمن أو يستشرف أحداثا أخرى قد تتحقق في زمن لاحق، بينما يبقى الحاضر شاهدا على الصراع بين الذات الإنسانية و الزمن، و ترصد مدى تفاعلها معه، و تساهم في تحديد موقفها من الحياة، يولد تعاقب الأحداث لدى الإنسان إحساسا خاصا بالزمن،

---

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 26.

(2) أُنظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46.

غالبا ما يتحول إلى صراع ينجم عن محاولة معايشة الأحداث الذي تعبر عنه هيمنة الماضي و تمزق الحاضر، فقد ولد عصر النهضة لدى "**اليازجي**" إحساسا متميزا للزمن الماضي الذي كان يمثل في نظره الزمن الأمثل للحضارة العربية، فحاول أن يرصد زمن رحلة الذات العربية التي حملت ثقلها التاريخي على امتداد واسع، و يجعل من البطل يسافر بذاكرته إلى ذلك الزمن، ليحدد من خلالها رؤيته الاستشرافية للزمن الآتي.

و لهذا كان الوقوف عند خصوصية الأزمنة الثلاثة: الحاضر و الماضي و المستقبل ضرورة لا بد منها، لتحديد الأبعاد الدلالية التي تصاحب تمظهر هذه الأزمنة، تعود أحداث القصة في مقامات "**اليازجي**" إلى زمن ماض غير محدد، فهي وليدة زمان مطلق متحرر من أي إشارات زمنية، مثل اليوم و الشهر و السنة، حيث يكتفي الراوي بقوله: (حدثنا سهيل بن عباد، أو أخبر، أو حكى، أو قال) لاستحضار مشاهد من بيئة معينة، أو التطلع إلى مستقبل ما، بهدف تحقيق هدف أسمى يسعى إليه، متخفيا خلف تيمة الصراع بين "**الخزامي**" و زمنه الحاضر، أو صراع "**اليازجي**" مع عصره، و صراع كل ذات عربية مع زمنها.

أفرزت العلاقة بين بطل مقامات "**اليازجي**" بزمنه عن ثلاث مراحل تصور مظاهر تحول الزمن و تأزم الذات و هي: الزمن المسترجع أو هيمنة الماضي الذي يعد مرحلة القوة، ثم مرحلة الضعف و الانحطاط أو تمزق الحاضر، الذي يعد محفزا للاستذكار، و سببا رئيسا للاستشراف، ثم زمن النهوض الذي عقب كل تلك التحولات، و محاولة إعادة بناء الذات وفق ما تمليه ضرورة الحياة و مستجدات العصر الجديد، فقد خلق تحول الزمن من لدنه ذوات متأزمة تبحث عن التغيير و تحاول الصمود أمام تقلب الزمن.

أ- هيمنة الماضي و تمزق الحاضر

تعد العودة إلى الزمن الماضي لازمة سردية صاحبت ظهور الشخصيات على

مسرح الأحداث، إذ لا تلبث الشخصية المتحدثة أن ترجع بذاكر ا إلى زمن مضى حتى تضفي على الواقع لمسة خاصة، يتداخل فيها الزمن الماضي و الحاضر لتمثل في صورة استذكارات* زمنية، فهي تمثل « تراكما متلاحما من أحداث و حالات مستقلة تامة في حد ذا ا (...) و قيمة الماضي تكمن بصورة رئيسية في يئة السوابق لدعاوي الحاضر و المستقبل»[1]. لا يعني استقلال هذه المقاطع أن هناك انفصالا تاما عن الزمن الحاضر، فهذا الأخير هو ما يستدعي العودة إلى الوراء، الذي يعد حضوره المكثف في النص ذاكرة هذا النص[2]. تتصل اتصالا وثيقا بأحداث غير منتهية لقصص تساهم في بناء النص و في تحديد أبعاده الدلالية.

يمثل الاستذكار في مقامات "**اليازجي**" ملمحا بارزا استغله الراوي في إلقاء الضوء على بعض الأزمنة التي تكشف حقيقة شخصية البطل"**ميمون**"، فالرجوع إلى الماضي، أو استذكار حادثة وقعت في زمن مضى، لا يعني الانقطاع عن الزمن الحاضر بقدر ما ينّم عن التواصل مع الذات، التي تبقى مرتبطة لا شعوريا مع تلك الذكريات، يقول الراوي"**سهيل**" في المقامة الساحلية: « **أَلْقَتنِي الرواحل إلَى بعضِ السواحل، و كَانَ عودي يومئذ رطيبا، و فُودي غَرِيبا** * *» [3]**.** و يقول في المقامة الطائية: «**حللْت بِلاد اليمنِ، في سالف الزمنِ، و أنا غَضيض الصباء، غَريض الفَنن*****»[4]**.**

يقدم الراوي القصة في الزمن الحاضر، إلا أن الزمن الحقيقي لوقوع الأحداث

---

* الاستذكار ترجمة للمصطلح الفرنسي:Annalepse، راجع: G.Genette, figures ɪɪɪ, éditions du seuil, 1972, p 90.

(1) أ.أ. مندولا، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 08-09.

(2) أُنظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص192.

** فودي: جانب رأسي، غربيبا: أسود حالك.

(3) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص189.

*** غريض الفنن: رخص الغصن .

(4) المصدر نفسه، ص 243.

يعود إلى زمن بعيد، يمكن تقديره بسنوات عديدة، و ذلك من خلال استقراء بعض القرائن الزمنية، مثل قوله: " كان عودي رطيبا..." و قوله: "غضيض الصباء..."إلخ، دلالة على صغر سن الراوي أثناء قيامه بسفراته عبر العالم. يقوده مرور الزمن إلى استعادة مشاهد مستمدة من ماضيه، فهو في هذا الموقف إزّاء عرض حالته النفسية و إحساسه بمرور الأيام،و ما يصاحب هذه الحركة من تحول قد ترك بصمته في تغيير مصير الإنسان.

عمد الراوي في هذا الاستذكار إلى إجراء مفارقة زمنية أساسها التحول، طرفاها هما (الماضي ← الحاضر) أي ما تستجليه ذاكرة "**سهيل**" من ماضٍ مفعم بالحيوية و النشاط ما يدلّ على يسرِ حالته أي مرحلة الشباب، و ما يوحي إليه استحضار ذلك الماضي في الزمن الحاضر، بما تمثله علامات الكهولة أو الشيخوخة، فاسترجاع فترة زمنية ما يستدعي وجود حالة منافية لها في الزمن الحاضر، تمثل مرحلة الشباب التي عبر عنها البطل في القصة رمزا لزمن القوة و الازدهار و التطور الذي عرفته الحضارة العربية الإسلامية، بينما تمثل الشيخوخة رمزا لزمن الضعف و التقهقر الذي ميّز فترة قبيل عصر النهضة في لبنان و كافة الوطن العربي.

يتداخل الاستذكار مع المشهد عندما يعمل على يئة الفرصة لإقامة حوار يجمع بين شخصية"**الخزامي**" و شخصية القاضي أو أمير الحيّ، ليبثّ أفكار المؤلف و يحيل إلى عالم وهمي، إذ تعد كل مقامة مسرحا لأحداث يتوهم البطل"**ميمون**" أ ا وقعت فعلا في زمن مضى، ليضفي على ملابسات الموضوع لمسة واقعية، و يوقع بذلك المستمعين في شراكه، فمعظم الاستذكارات في النص هي استذكارات لقصص وهمية، يحدد من خلالها مسار الأحداث، و يدفع المتلقي إلى التعاطف معه.

يقدم الراوي الأحداث في قالب فني استطاع من خلاله أن يصوّر تناقض القيم، و أن يوضح رؤية المؤلف لبعض القضايا، ففي المقامة الصعيدية تدخل امرأة إلى مجلس القاضي تدّعي أنه قد خطبها من أمها رجلٌ غني، و لمّا حضرت إلى بيته اكتشفت أنه لا يملك شيئا مما كان يدّعي، و هي تطالب بالطلاق أو بالإنفاق، يقول الراوي "**سهيل**":

« قَالَت إنِي امرأةٌ من كرام العقَائل، و كرام القَبائل، قَد خطَبنِي إلى والدتي العجوز رجلٌ يدعي أنه من أصحابِ الكنوز، و قَد جعلَ كُلَّ ماله لي وفْقًا، و َصرفني في بيته عونا و وصفًا،فَلَما حضرت إلى بيته، وجدته كَبيت العنكَبوت، لاَ شيءَ فيه من الأَثَاث والقُوت، و هو قَد أمسكَنِي جبرا، و كَلفَنِي ما لاَ أستطيع معه صبرا...» (1).

يهدف الاستذكار في هذه المقامة إلى الكشف عن بعض المظاهر الفكرية و الاجتماعية السائدة في زمن القصة، و تركز على النـزعة المادية التي تحكم نمط معيشة أفراد ا تمع، و تحدد طبيعة توجها م الفكرية و نظر م إلى الموجودات، كما تحدد قيمة الفرد بالاستناد إلى مقدار ما يملكه من المال و الجاه، و ربما تزامن ذلك مع اجتياح النـزعة المادية للوطن العربي، و انفتاح العرب على التطورات الأخيرة و ما حققه الغرب في ميدان التكنولوجيا و العلوم التي شهدها العالم في هذا الزمن، ما أدى إلى تمزق الزمن الحاضر، و تشتت العربي بين نوازعه و بين تطور الغرب، و في هذا الوقت ظهرت حركات فكرية متعددة منها ما يدعو إلى التحرر من القيود التي تكبل حرية الفرد، و منها ما يدعو إلى التزمت و التخلف و التشدد، و منها ما دعا إلى مواكبة التطور دون التنكر إلى الماضي و الأصالة.

جعل الراوي المرأة في القصة المتخيلة رمزا يدل على مأساوية ذلك الوضع الذي يزداد تفاقما شيئا فشيئا مع استمرار السرد، و الكشف عن مغزى القصة و حيثيات الأحداث؛ إذ لم يقصد زوج المرأة بلفظة "الكنوز" المال و الجاه، و إنما يقصد تمكنه من العلوم و المعارف التي تمثل الثروة الحقيقية للإنسان، لم تستطع المرأة أن تستوعب دلالة الكنوز التي كان زوجها يرمي إليها، و راحت تبحث عن الجانب المادي الفارغ، يقول:

أنا أبـو ليلى أخو العجاج وَ صاحب الأرجاز و الأحاجِي

عندي من العلم لَدى المُناجِي كَنز، و من مطَارف الديبـاجِ

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 27.

ما لَيس من صناعة النســاج لكنــي من قلــة الرواج[1]

تعلن تفاصيل قصة المرأة من خلال استذكارها للزمن الماضي عن مستوى دلالي يكشف فيه عن منظومة الأفكار و المبادئ التي يقوم عليها ا تمع، وعن معتقدا م الذاتية المبنية على الفكر المادي الذي سيطر على معظم المقامات، و الذي كان ظهوره في النصوص مبنيا على تمظهرين زمنيين: (الماضي/الحاضر)، يمثل الأول استذكار المرأة لقصتها مع زوجها في مجلس القاضي و مطالبتها إما أن تعيش حياة الرفاهية و إما الطلاق، متجاهلة ما يملكه زوجها من العلوم، الذي تعد الكنــز الحقيقي، أما الثاني فهو امتداد للماضي، فقد أعد "**ميمون**" هذه القصة بغية إيقاظ العاطفة الإنسانية للمتلقي، في محاولة لتغيير وضعه المادي المأساوي، الذي اضطره إلى اتباع طرق مختلفة لتجاوز هذا الوضع، فيأخذ الاستذكار إذا أكثر من بعد، «فقد يكون أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها و وضع مستقبل جديد»[2]**.** لا يختلف هذا الوضع عن زمن "**اليازجي**"، فهو الآخر يريد التغيير و الانتقال من حالة الضياع و التشتت العربي و تمزق الزمن الحاضر، و بين التعددية التي تخضع لسلطان الدين و الانتداب و التوجه، و النظام الإقطاعي الذي ساد آنذاك، إلى حالة الاستقرار الذي يحققه توفر شروط عديدة أهمها التوحد.

يحيل الاستذكار في المقامة القدسية إلى واقعية الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، و ارتباطها بالزمن الحاضر الذي يّمثل نقطة الانطلاق تجاه الماضي، ثم كان محطة لاستحداث رؤية "**ميمون**" لهذا الزمن، فتوبته و إعلانه عن ندمه عما اقترفت يداه غيرا المفاهيم التي أسس عليه فلسفته التي تظهر في بداية المقامات حيث يقول:« **...فَإني طَالَما ارتكبت الأوزار و تبطنت الأَقْذَار، و اجترحت المَغارم، و استبحت المحارم و انتهكْت الأعراض**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 28.

(2) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، عمان،ط2004،1 ، ص 32.

فَسودت منها كُل بياض، و مازالَ ذَلك دأبي مذْ شببت»[1].

يضعنا الراوي على بعد مسافة طويلة من الماضي يمتد إلى سنوات، جعلنا ذلك نقف عند محطات عديدة، و نتفاعل مع القصص و الأحداث و نسافر عبر الأوضاع المأساوية التي تقَدم من طرف شخصية" **الخزامي**"، فقد جعل تحول الزمان و عدم ثبوته على حال "**ميمونا بن خزام**" شخصية زئبقية، غير أنه يؤول في اية الأمر إلى كشف الحقيقة المتوارية خلف قناع يعكس طبيعة العالم المشوهة، فوظيفة الاستذكار هي الإعلان عن رؤية جديدة لهذا العالم تخلق من وعي البطل بالزمن.

تعبر توبة البطل في هذا المستوى الختامي من السرد عن إرادة "**اليازجي**" و رغبته في التغيير، و هو نداء لإطفاء نار النـزاع الطائفي و تشظي الوطن العربي و تمزقه بين أنظمة الحكم الخارجية، التي تحاول أن تطمس الكيان العربي لأهداف استعمارية. يستلزم حاضر البطل المأساوي استحضار قصص متخيلة توهم المستمع بواقعيتها، و يوحي موقعها من السرد إلى معنى دلالي معين، يمكن استقراؤه من خلال التحول المستمر الذي يعد البؤرة في النص و الأساس الذي تبنى عليه المقامة.

كشف وقوفنا عند الاستذكارات في مقامات "**اليازجي**" عن طبيعة العلاقة التي تربط بين قطبين دلاليين هما: هيمنة الزمن "الماضي" باعتباره ذكرى راسخة في لاشعور البطل "**ميمون**"، و حلما يسيطر على وعي"**اليازجي**"، و تمزق الزمن "الحاضر" الذي يعد امتدادا لزمن الماضي، لكن تحليل هذين القطبين يعني تحديد المفارقة التي تخضع للقانون الذي يحكم تمظهر الشخصية البطلة، التي يتأسس عليها بناء الزمن و دلالته، و عليها تترتب رمزية الزمن، إذ يمثل الماضي رمز الشباب و القوة و الحضارة، أما الحاضر فيرمز للضعف و الفقر و التهميش و التخلف، حيث يقول في المقامة الحجازية:«**ياكرام العرب و كَعبةَ الأرب، إني لَقَد كُنت أقْري و أقْري و أنْدي و أسدي، و ما زلت ألبِـس و أطعِـم،**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 396.

وأجِيز و أنعم حتى ذَهب ما في السفَط خراقًا، و نفذَ ما في الكَظيمة استنـزافًا، فَصرت أجوع من ذُؤالَة، و أعطَش من ثُعالَة* »[1] . لا ينجم هذا التحول عن مرور الزمن، و إنما بما يصاحب هذه الحركة الزمنية من تحول في المفاهيم، و تشويش الأنساق الثقافية التي تتسبب في ا يار القيم، تخضع هذه المفارقة لحركة التاريخ، و تعود بالقارئ إلى أحداث تاريخية مهمة، يحاول المؤلف خلالها أن يبث للقارئ من منظور شخصية البطل سمات الأمة العربية من كرم و جود و شجاعة... مازال التاريخ يشهد لها بمآثرها، و يحفظ في ذاكرة الإنسان كل مظاهر العروبة و ما تعنيه هذه الكلمة من معان، ففي المقامة الحجازية يتبين أن "**الخزامي**" مرّ بمرحلتين اثنتين: القوة/ الضعف، تشير هاتان المرحلتان إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية التي بلغت أوجها في الزمن الماضي، ثم انتهت في الزمن الراهن إلى الضعف و الانحطاط.

فالزمن المسترجع إذا زمن واحد لحاضر متعدد، هو حاضر"**الخزامي**" في النص الذي يقدم صورة التهميش و المعاناة في ظل الفساد و الظلم...، و حاضر"**اليازجي**" خارج النص في ظل ظروف لبنان السياسية و الاجتماعية. كان الماضي ذكرى ترسخت في ذهن كليهما بوصفه الزمن الأفضل و كان حضوره مهيمنا في المقامات، يحلم كل منهما أن يعيد هذا الزمن نفسه، ف« كلما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر»[2]. يستمر "**الخزامي**" في تذكر أيامه الغابرة مؤكدا ما ذهبنا إليه قائلا في المقامة الرجبية: « **وَ شهدت الولائم و الوضائم، و شاهدت العزائم و العظائم، و رضت الرجال، و خضت الآجال، و لَقيت السراء و الضراء، و مارست الحسناء و الخشناء و أترعت العساس و الجفَان، و ملأت الثُبن و الأردانَ، و أجزت الخُطَباء و الشعراء و أحسنت** إلى **العفَاة, و الفُقَراء، و ها**

---

* أفري: أقطع، أسدي: أحسن، السفط: وعاء كالصندوق يلبس بالجلد، الكظيمة: بئر بجانب أخرى بينهما مجرى في الأرض، است افا: يقال نزف ماء البئر إذا نزحه كله، ذؤالة: علم للذئب و هو مثل في الجوع، ثعالة: علم للثعلب و هو مثل للعطش.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 10 .

(2) سيزا قاسم، القارئ و النصّ، ص 70.

أنا الآن قد صرت نحسا مستمرا، لا أملك نفْعا و لا ضرا *».[1] يتحسر"**ميمون**" على حاله متنكرا لما آل إليه، فقد ترك مرور الأيام بصمة التحول التي عّبر عنها في مواضع عديدة من "**مجمع البحرين**"، و لم يغّير تحول المكان و الزمان و الشخصيات و الأحداث و الموضوع و الدور التيمي للبطل رؤية هذا الأخير لماضيه، و جعل استحضاره لبعض الأحداث و الذكريات من الزمن الماضي لوحة متميزة لأفكار تعكس واقعه المتغير، و هذا ما يعبر عنه في المقامة الصورية قائلا: « **شهد اللهُ أن موت الذَليل خير من حياته، و إنني قَد كُنت نشبة فَصرت عقَبة، وطالما كُنت أكَللُ القصاع و أجم الكَيجلة و الصاع، حتى استولت النحوس، و خلَت قدر بني سدوس******، فَأنكَرنِي الصميم والحميم، و جفَانِي السمير و النديم، فَيا لَيتنِي مت قَبلَ هذَا البلاء العظيم»** [2] .

يحاول "**ميمون**" أن يبعث من خلال هذه الاستذكارات في نفس المتلقي الإحساس بالدفء و الحنين إلى الماضي بوصفه رمزا للسلام ، و يضع القارئ أمام مفارقة دلالية بين زمنين مختلفين الأساس فيهما هو التحول، يمنح عطاءُ نص المقامة و خصوبته القارئ القدرةَ على استثمار المعطيات للتأويل و الكشف عن المعاني الكامنة في النص، و التي من شأ ا أن تخلق في نفس القارئ الوعي بحركة الزمن و أثرها في مصير الإنسان الذي يساهم بدوره في تحديد مساره بوصفه ذاتا فاعلة في الزمن، و أحيانا يكون فيها ضحية لهذا التغيير، فعزوف العرب عن التوحد آل م إلى الانحطاط و التدهور، و هذا التشتت هو السبب الأول في ا يار الحضارة العربية الإسلامية.

على الرغم من كون بعض الاستذكارات استذكارات وهميةً أو مرتبطة بالقصة

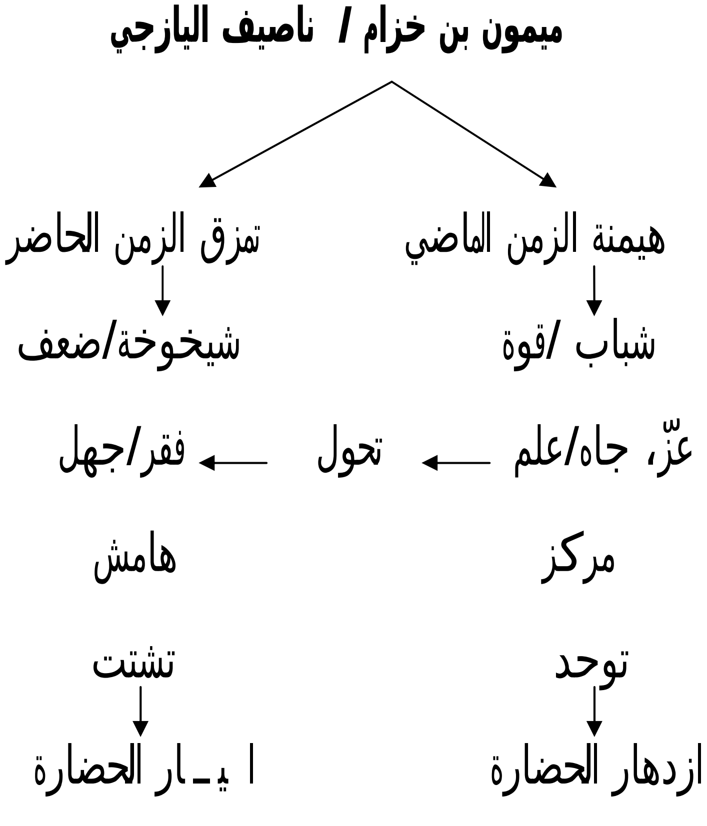
---

* الوضائم: أطعمة المنايح، العساس: الأقداح العظيمة للشرب، الثبن: جمع ثبنة و هي ذيل الثوب إذا عطفته و وضعت فيه شيئا، العفاة: القصاد.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص123- 124.

** كنت نشبة فصرت عقبة:مثل أي كنت إذا نشبت برجل أصبته بما شئت و اليوم قد أعقبت و رجعت، قصعة مكللة إذا كانت مغشاة بقطع اللحم،أجم المكيال: ملأه إلى رأسه، الكيجلة: مكيال يأخذ أربعة أرطال.
(2) المصدر نفسه، ص 111.

داخل القصة، يستلزم وجودها البناءُ الفني للمقامة، غير أن حضورها في النص السردي قد يأخذ أكثر من بعد؛ فهي توظف في معظم الأحيان لتخدم التيمة الرئيسة و هي الحصول على المال بغية التغيير من (الفقر ←القضاء على الفقر) و مسايرة تحولات ا تمع، و لكن تنوع الخطابات المرتبطة بتقنية الاستذكار ساعد على إنتاج عدد غير منته من الدلالات الناجمة عن اقتحام فضاء النص و محاورته، و محاولة استحداث القيم المعيارية التي تسطرها بنيتها، و ذلك بتتبع حركة الأحداث، فالحدث:« زمن تتحرك فيه شخصيات لتجسد وقائع محددة ذات بنية دلالية »[1] . بحيث يحدد المسار الدلالي المعالم الكبرى المميزة لكل زمن، من شأ ا أن تعكس تمركز قيمة المحكي و علاقته بزمن الحكي، التي يمكن تمثيلها في المخطط التالي:



يقوم بناء مقامات **اليازجي** على ثنائيـة(الماضي و الحاضر)، و لكنها تعكـس

---

(1) مطهري صفية، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، العدد 03، 2006، ص 199.

بوضوح أهم المفارقات و التناقضات القائمة على مستوى المفاهيم، الناجمة عن التحول الدائم لمعطيات الوجود، و منه فالاستذكار في مقامات "**اليازجي**" هو بحث في ماهية الزمن، كان لهيمنة و حضور الماضي فيها الأثر الحاسم في التعريف بزمن **اليازجي** من خلال الوقوف عند علاقته بالزمن الحاضر و الشخصيات، و تحديد الأنساق التي تندرج وفقها الأحداث، و تسمح بتتبع التيمة المركزية [1]، بتعبير "سعيد يقطين" المتمثلة في التحول، فتقلب حال "**الخزامي**" مع مرور السنين هو رمز لتحول مسار اللبنانيين و العرب من الازدهار و القوة إلى الانحطاط و التشتت و الضعف، و تحول الدهر و تحول المفاهيم يفضيان بالإنسان إلى الخضوع إلى سطوة الذاكرة.

ب- دلالة الاستشراف*

إذا كان حضور الماضي مهيمنا على نصوص المقامات بوصفه زمن القوة و الحضارة فقد أعاد "**الخزامي**" إحياء هذا الزمن و أعطاه أبعاده الدلالية، و ارتبط بزمن آخر هو زمن المستقبل الذي كان حضوره في نصوص المقامات في شكل إشارات استشرافية للزمن الآتي.

يأتي مفهوم الاستشراف للدلالة على مقاطع سردية يتم ا« الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها »[2]. أو يعني- كما يقول "حسن بحراوي" :« القفز على فترة من زمن القصة، و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، و التطلـع إلى مـا

---

(1) أنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 166.

* الاستشراف ترجمة للمصطلح الفرنسي prolepse، راجع: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

و يترجم أيضا بالاستباق، راجع أيضا: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص 65.

(2) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 38.

سيحصل من مستجدات »[1].

تعد الاستشرافات أقل تواترا في النص السردي من الاستذكارات[2] ، توضح مدى قدرة المبدع على التحكم في آليات السرد و فنياته، و تمكنه من التلاعب في وتيرة الأحداث بإلقاء الضوء على بعض الجوانب المعتمة في السرد، فتولّد لدى القارئ لهفة و شغفا لمعرفة ما سيحدث.

يعمل الاستشراف على المستوى الوظيفي « بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أ ا قد تأتي على شكل إعلان(...) عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات »[3] .

يختلف توظيف الاستشرافات في المقامات عن غيرها، فهي تعبر عن رؤية السارد، و تقدم صورة دقيقة عن أفكاره، و ترتبط معظم الاستشرافات بتيمة أساسة في المقامة، و هي ثنائية" اللقاء و الفراق"، إذ تتنبأ- عادة - شخصية البطل أو شخصية الراوي"**سهيل**" باقتراب حدوث هذا الفعل، عبر مقطع سردي يهيئ القارئ لمشهد اللقاء أو الفراق، حيث يقول في المقامة الطبية: « **الاجتماع مقدر**»[4] .و هي سابقة تجعل من اللقاء بين "**ميمون و سهيل**" أمرا محتوما. يتفرس البطل "ميمون" لقاء"**سهيل**" في بعض الأحيان تبعا لتواتر الحدث ا سد في التكرارات الواردة في هذا المستوى من السرد، فكل سفرة من سفرات **ميمون** تخزن في ذاكرته مشهد اللقاء"**بسهيل**"، إذ يقول في المقامة الفراتية:« **يؤنِسنِي سهيلٌ إذَا غَاب القَمر**»[5]**.** يقضي"**ميمون**" في الصحراء ليلة غبراء مناجيا

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

(2) راجع G.Genette , figures ш, p 105

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

(4) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 207.

(5) المصدر نفسه، ص 153.

من ينسيه وحدته، و يملأ فراغه و يؤنسه إذا طال سفره، فراح يواسي نفسه بأحلام ربما كان يراها في ذلك الوقت غير بعيدة عنه، في زمن صار فيه كل شيء ممكنا، و في هذه الأثناء يظهر"**سهيل**" منشدا:

سهيلُ أرضٍ أم سهيلُ الفَلَـك يا أيها اللابِس ثَوب الحَلَك

إنك عندي ملَك في **ملك**(1)

تقدم المقامات "اليازجية" نماذج كثيرة شبيهة بهذا المقطع مثل قوله في المقامة الحلبية:

يا هلْ ترى أين سهيلُ يطلُع ؟ يا ليته كانَ يرى و يسمع (2)

جاء الاستشراف في هذا المقطع في صيغة تمن أو ترج، و ما دفعه إلى هذا التمني هو توقعه أو يقينه لحدوث اللقاء، يتحقق ذلك عندما يكشف"**سهيل**" عن نفسه قائلا:

هذَا سهيلٌ قَد طَلَعـا و قَد رأى و سمعـا

أنسيته المريض و الـ دواء و الداءَ معـا (3)

يملك الراوي"**سهيل**" القدرة على استشراف حدوث الفعل أو (الحدث) المؤسسة على معرفته الواسعة بشخصية"**ميمون**"، و كذلك إدراكه لفلسفة هذا الأخير في الحياة يساعده على توقع ما سيحدث آنفا، مستعينا بالمعطيات التي يقدمها في النص، مثل القناع الجديد و الإطار العام الذي يتحدد بالفضاء (دار القاضي، دار الوالي...) و الزمان،و الشخصيات،كما يرتبط كل ذلك بالهدف الأساس و هو الحصول على المال.

يلتقي"**سهيل**" "**الخزامي**" في إحدى سفراته، و كان هذا الأخير متنكرا في زي غريب يتكلم اللغة الفارسية، و لما أقبل"**سهيل**" عليه أعرض عنه، فقال"**سهيل**" « **هـذه**

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 153،154.

(2) المصدر نفسه، ص55.

(3) المصدر نفسه، ص 56.

إحدى مكايده قد جعلها من مصايده »[1]. يشير الاستشراف في هذا المقطع إلى طبيعة الأحداث التي ترتبط بالحيل التي عادة ما ينسجها البطل للإيقاع بفريسته، كما يقوم بوظيفة إخبارية، يخبر الراوي بما ستؤول إليه شخصية البطل، فهو يهدف إلى حصول التغير و التحول من حالة الفقر إلى اللافقر، و هذا ما يؤكده استمرار السرد. و مثل ذلك قول"**سهيل**" في المقامة التهامية: « **و قلت : هذه فاتحة المساعي، و فاليةُ الأفاعي *»**[2].

يتخذ الاستشراف في المقامات مسارا آخرا و ذلك عندما يقدم الراوي مقاطع سردية، يصرح فيها البطل برغبته في التوبة، و على الرغم من طبيعة الدور التّيمي(الكدية) الذي يقوم به، إلا أنه يبثّ بين الحين و الآخر إلى المتلقي إشارات تعلن بوضوح عن مكنونات"**الخزامي**" و رؤيته إلى الحياة كما يجب أن تكون، أي الكشف عن رغبته الحقيقية في التوبة، يتزامن ذلك مع اية المقامة، أي بعد أن يتمكن"**ميمون**" من الحصول على المال، فيراوده الشعور بالندم و تأنيب الضمير إزاء ما اقترفت يداه.

ففي المقامة العقيقية يتنكر"**الخزامي**" في هيئة شيخ افتتح الخطاب إثر جنازة أودعها أصحا ا التراب، داعيا إياهم إلى ترك ملذات الدنيا و مباهجها، و العمل بما فيه خير و صلاح للإنسان، حتى خيّل للقوم أنه قد نزل من السماء، فأخذوا يمسحون على ردائه تبركا به، و حباه كل واحد بما شاء من المال، بعد ذلك يغادر"**ميمون**" لينتهي إلى حانة يقتني حينها قدحًا من الخمرة و يقول:

فقد أقدت القوم عند الذكر	**مواعـظاً تلين صلد الصخـر**
فنلت منهم ذاك عظيم الأجر	**و صرت أرجو أنْ يقُوم عذري**
عنـد الإلـه في مقام الحشر	**بأنني كفـرت قبـل الوزر**[3].

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 53.
* فالية الأفاعي: أوّل النشر.

(2) المصدر نفسه، ص277.
(3) المصدر نفسه، ص18.

لم ترِد رغبة البطل في التوبة صريحة، بل ألبسها ثوبا آخر فجعلها تبدو في شكل تبرير، يحاول أن يجعل من خلاله الكدية عملا مشروعا يستحق الأجر، غير أن القارئ يلمح فيه إشارة زمنية، أو تلميحا لإمكانية حدوث فعل التوبة في المستقبل، فيتولد لديه شغف لما سيحصل آنفا، يصور هذا الاستشراف بعدا نفسيا يجسده صراع "**الخزامي**" مع ذاته الناجم عن ضبابية الرؤية و اضطراب المفاهيم.

يظهر البطل في المقامة المضرية وسط جمع من الناس، يدعي أنّ له ابنةً قد سباها اللصوص و لا يعرف السبيل إلى خلاصها، و أخذ يشكو حاجته، فقدم له كل من حضر بعض المال، ثم انصرف ليدخل الحانة، فيلحق به "**سهيل**" معاتبا إيّاه لما بـــدر منه، إلا أنه (أي **ميمون**) يقول:

أخذْتها سارقًـــا أو ناهبــاً   و عـــن قَليـــلٍ سترانِي تائبا

فَيصفَح الرحمن عنِي تَائبـــا   يمحو الذي كَانَ علَي كَاتبا(1)

يعلن "**الخزامي**" من خلال الفعل السردي "التوبة" عن رؤية مغايرة تماما، فهو طيلة المسار السردي إمّا ناهب أو تائب أو محتال أو مخادع... و لكنه في النهاية يقرّ ببطلان نظرته إلى العالم، كما يعلن هذا الاستشراف عن زمنين: الزمن الحاضر، و زمن المستقبل؛ الأول يصور حالة التناقض و الصراع النفسي التي يعيشها البطل، و الثاني يرسم آماله و تطلعاته للمستقبل، و ذلك من خلال إجراء المصالحة مع الذات، و من ثم إجراء المصالحة مع الآخر.

يعني إجراء المصالحة مع الذات وجود الصراع الذي يجعل من الإنسان فريسة لتناقضاته، و هذا التناقض في المقامات ناجم عن عدم قدرة البطل "**الخزامي**" التأقلم مع مستجدات العصر، نتيجة للاضطراب و الاضطهاد و عدم تقبل الغير (الآخر)، و هذا الصراع هو صورة من صور الثورة على ذلك الوضع، التي قد تأخذ أشكالا متعددة، مثل

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص18.

الزهد و الانحراف و الانتقام من ا تمع، و الصلح مع الذات هو محاولة التأقلم مع الظروف، و العمل على إصلاح الفساد بطرق مشروعة، و بالتالي حماية النفس من التناقض و مظاهر اختلال التوازن النفسي.

أما المصالحة مع الآخر، فتعني المصالحة مع كل من ينتمي إلى طائفة أو مذهب أو عرق أو قبيلة أخرى، فقد عاش "**اليازجي**" فترة زمنية اتسمت بصراع دائم بين طائفتين دينيتين في لبنان هما "الدروز" و "الموارنة" تقدم قرائن زمنية لذلك الوضع فكانت المصالحة بين (الإسلام) و (المسيحية) التي تجلت في نص المقامات رمزا يتمثل في الدعوة إلى المصالحة بين الدروز و الموارنة، التي يعكسها الواقع اللبناني في عصر النهضة، تعد هذه المصالحة الخطوة الأولى لتحقيق الوحدة العربية.

كان الاستشراف حلما سعى البطل إلى تحقيقه ، و لكنه يتحقق على مستوى البنية السردية، ففي المقامة القدسية يعلن "**ميمون بن خزام**" توبته في المسجد الأقصى بالقدس، التي أبان عنها الحكي في إشارات زمنية استشرافية، بينما يبقى حلم "**اليازجي**" في تحقيق الوحدة العربية رهين الزمن.

ج- النهوض و إعادة بناء الذات

تسافر شخصيات المقامة إلى الماضي لتسترجع أحداثا ترتبط بواقعها من جهة، و بنفسها و رؤاها من جهة أخرى، و تمارس فعلها فيها بوصفها أنموذجا حيا، و تسافر إلى عالم الحلم (مستقبل أفضل)، و من خلال ذلك ينبعث صوت النهوض ينادي البطل و يحثه على الانتفاضة، و يجعل منه شخصية انتهجت المقاومة سبيلا لإعادة بناء الذات العربية، بالوقوف في وجه التحديات التي دد وجود هذه الذات و تعمل على دحضها و طمس معالم وجودها، عن طريق الأنظمة السياسية الفاسدة التي تتحكم في مصير ا تمعات، و تحدد مسارها، تتمثل هذه الذات في شخصية البطل **الخزامي،** الذي يمثل رمزا لشخصية **اليازجي،** لتتحدد بذلك معالم الصراع الدائم بين الذات و الزمن (**الخزامي/ اليازجي** ⟵⟶ **الزمن**) يعتمد **الخزامي** أشكالا عديدة للتعبير عن ذاته و عن موقفه تجاه قضايا عصره.

إلا أن الكدية كانت الوسيلة الأكثر دلالية، إذ تحمل قدرة عظيمة على التأثير على نفس المتلقي، لتفتح النوافذ للإطلال على آلام الناس، و تزيح الستار عما لا يعرفه العامة، و هي شكل واضح من أشكال الصراع المستمر مع الزمن، تتمثل أولى أهداف الكدية على مستوى النص في الانتقام من ا تمع، الذي يعده البطل السبب الرئيس فيما آلت إليه حاله؛ و ذلك بالاحتيال على الناس و خداعهم بغية الحصول على المال، الذي يعد قناعا يخفي به الوجه الحقيقي للوضع العربي في كل زمان، يقول:« **و اعلم أن الصيد لا يؤخذ إلا بالختل، و لا يدرك المال إلا بالنبل، و الفرصة لا تضاع، و المتعنت لا يطاع فراع المصادر و الموارد، و كن ماردا على كل مارد، و دع الناس يضربون** في **حديد بارد**»[1] يعد ذلك أولى مراحل بناء الذات و الانتقال من حالة الفقر و الجوع التي عاشها البطل في ظل فساد الحكم و التهميش، إلى حالة العز و الجاه التي توفره الكدية لتجاوز مأساوية الزمن الراهن.

و من هنا يتحول العالم في نظره إلى ساحة وغى، ف« **العيش نجعة و الحرب خدعة، فإذا** لم **تغلب فاخلب، و إذا بليت بسوء المصير فعليك** بحسن **التدبير**»[2] . فسوء حال **الخزامي** هو ما يدفعه إلى حمل راية الحرب و الصراع من أجل البقاء و الإعلان عن الوجود، محاولا بذلك أن يبنـي عالمه الخاص، وفق ما تقتضيه رؤيته الخاصة لهذا العالم، و من ثم يعيد بناء ذاته بناءً ماديا ليتمكن من البقاء في عالم تتحكم فيه المادة، بعد أن كان يعاني الفقر الذي أفصح عنه من خلال بعض الاستذكارات.

إلا أن ذلك لا يؤطر المقامات جميعها؛ إذ يجعل المؤلف بعض مظاهر النهوض تتخفى خلف قناع الكدية، تحت إطار الوعظ و الإرشاد، هي قيم حاول **الخزامي** أن يبثها للقارئ للتحلي ا، و تطبيقها من أجل تحقيق الهدف الذي ينشـده، و هو المصالحـة

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 191.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

و التكتل و مجا ـة الأخطار التي تحدق بالعالم الذي يصوره **الخزامي،** و أن ينهض بمفهوم الإصلاح و الحوار كمبدأين تقوم عليهما وحدة الوطن، و لذلك فهو يحث المستمع على التحلي بالخصال التي تؤهله إلى وضع بصمته في هذا الوجود مثل: الإحسان و اللين و الشكر و الوفاء ، « **يا** بني **عامل الناس ما استطعت بالإحسان، و كن بينهم عفيف الطرف و اليد و اللسان، و قابل النعمة بالشكر و أحي الجميل بالذكر، و حافظ على الصديق و لو** في **الحريق، و إياك و الغيبة فهي بئس الريبة، و انظر إ**لى **معايبك قبل معايب صاحبك**»(1). يسعى المؤلف إلى بناء الذات الإنسانية أخلاقيا و تعليميا و اجتماعيا، و الارتقاء ـا في سلم القيم، لتغدو في هذا العالم ذات حضور و دور فعال، باعتبار الدور الذي يؤديه البطل على الصعيد التربوي، كما كان ذلك سبيل **اليازجي** و معاصريه في عصر النهضة الذين كان شغلهم الشاغل إيقاظ الأمة العربية، و إعداد أبنائها تربويا و أخلاقيا، و ـذيب ذوا ـم و بنائها من جديد وفق معايير تخضع للأنظمة و المبادئ التي أقرها الإسلام. فكان البناء التربوي و الأخلاقي خطوة ثانية في مسيرة البطل نحو تحقيق النهضة.

تبرز خاتمة المقامات مظهرا مغايرا و مميزا لنهوض البطل و إعادة بنائه لذاته وفق رؤية جديدة للحياة و هي التوبة؛ إذ تعد التوبة فعلا سرديا يرتبط بالزمن الحاضر، و ذلك يعني أن الزمن الماضي قد ولّى، و صار زمنا للضعف و التقهقر الذي عاشه في ظل التهميش الذي مضى به إلى سبيل المواجهة الحتمية، بينما الزمن الحاضر هو زمن النهوض من جديد و محاولة الخروج من ظلمات الضعف و التشتت، و تحقيق الوحدة.

يقوم بطل مقامات **اليازجي** بأدوار متعددة كذات فاعلة تساهم في بناء النص وفقا لمنظومة من الأفكار و المبادئ و الرؤى التي يستقيها المؤلف من واقعه، ليجعل من الأحداث أنظمة مرمّزة تعكس الأهداف الحقيقية التي يسعى الكاتب لإبرازها من خلال الكدية، و ذلك ما يؤكده بناء الشخصية لذا ـا بناءً ماديا يقوم على الخداع و الاحتيال، و اجتماعيا و أخلاقيا تؤسسه الخطب الوعظية التي يقدمها بين الفينة و الأخرى، و كذلك

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 232.

ثقافيا بما يحمله من معارف و علوم، لتتحول شخصية البطل إلى ذات تحمل من الصفات ما يؤهلها لحمل لواء الثورة؛ فهي ثائرة، عنيدة، قوية، مثقفة، ذكية، استطاعت أن تتغلغل إلى أعماق واقعها المأساوي، و أن تنقل إحداثيات هذا الواقع إلى القارئ، و كانت قادرة على إعادة بناء ذا ا من جديد ماديا، و أخلاقيا، و ثقافيا، و اجتماعيا، و أن تستحوذ على اهتمام مستمعيها و أن تؤثر فيهم.

يخضع النظام الزمني في مجمع البحرين إلى رؤية المؤلف الذي أبى إلا أن يسلط الضوء في كل مرة على البعد الدلالي المصاحب للصراع الدائم بين الذات (البطل) و الزمن، و هو زمن ينعكس على زمن **اليازجي** (زمن النهضة). و من هنا يمكن أن نميز بين زمنين اثنين، الأول زمن خيالي غير حقيقي، بينما الثاني هو زمن واقعي حقيقي، إذًا فزمن" **اليازجي**" زمن واقعي، يمثل نقطة تحول و انتقال من عصر الضعف و الانحطاط، إلى عصر التجديد و محاولة بناء الذات؛ إذ يمثل زمن النهضة فترة خصبة تميّزت بتطور كل أشكال الحياة، لاسيما منها الحياة الفكرية، كما عرف زمن "**اليازجي**" محاولات للإصلاح والتغيير السياسي و الاجتماعي، فالقرن التاسع عشر هو قرن انفتاح على العالم الغربي و زمن النهوض من جديد.

كان زمن "**اليازجي**" زمن تحول، شعر فيه الإنسان العربي بضرورة التغيير، فعمل على بناء استراتيجية خاصة للتعامل مع الآخر في ظل ظروف العصر، و إقامة حوار داخلي محاولا إعادة بناء ذاته بما يناسب حركة الزمن، كما تكبد فيها المثقف العربي بعامة و اللبناني بخاصة عناء تولي قضية الوطن العربي، و مهمة الدفاع عن خصوصياته، فحاول "**اليازجي**" شأنه شأن أنصاره من المصلحين أن يكوّن مجموعة من المبادئ الإصلاحية، منطلقا من محاولة استنطاق التاريخ، و مدّ حبل الوصال بين العربي و ماضيه الذي يمثل عروبته و انتماءه، و يبث فيه الشعور ويته و بذاته و بانفصاله عن الدولة العثمانية، معّينا الطريقة المثلى التي لابد أن يتبعها للنهوض و إعادة بناء الذات العربية على دعائم متينة، و تحديد طبيعة العلاقة التي تربط بين الذات و الزمن، التي تعتمد على العودة إلى الماضي و إحياء التراث العربي الإسلامي، و ذلك تحت شعار القومية العربية، فشعور

الإنسان العربي (اللبناني) باستقلاله هو إعلان للثورة و رفض حال التخلف و التراجع التي خيمت على الوطن العربي منذ زمن بعيد، و ذا كان هدف "**اليازجي**" « تنبيه ا تمع العربي إلى حالة الركود و السكون و الرتابة التي عاشها في ظل الدولة العثمانية، و نتج عنها التخلف و التبعية التي لا تنسجم مع دوره الحضاري في الإنسانية، و نشأ شعور لدى الشباب و المثقفين العرب بأن التمييز العربي القومي عن العالم العثماني يعطي شعورا يستند إلى الإرث الحضاري العربي الإسلامي، ككيان و أمة واحدة و رسالة حضارية إنسانية» [1].

إن زمن "**اليازجي**" زمن تحكمه عوامل متعددة منها ما هو سياسي، يصور حالة الاضطراب الذي عرفته الأمة العربية و اللبنانية إبان الوجود العثماني، و منها ما هو اجتماعي انبثق عن تأثير سياسة الأتراك في الحكم و ما تمخض عنها من نتائج سلبية كفساد الأخلاق، و الظلم و الجهل، و منها ما هو ديني يحدده الصراع الطائفي، و منها ما هو فكري يدعو إلى مناهضة كل تلك الأوضاع، و بث روح القومية العربية بين الأوساط الشعبية دون النظر إلى الاختلافات الطائفية و المذهبية و العرقية.

استطاع "**اليازجي**" أن يحمّل مقاماته -التي ألفها إثر كل تلك الظروف- على المستوى التخييلي رموزا تجلت بوضوح في تلك الأبعاد التي انبثقت عن توظيف مخصوص لبنية الزمان مستندا إلى واقعه المعيش، و ذلك في علاقته بالشخصية التي تقوم بتقمص دور البطولة الإصلاحي لتكشف على مستوى النص عن سمات هذا الزمن ، و ينهض بمفاهيم و قيم عليا سعى من خلالها إلى تغيير الواقع العربي.

لم تتحدد معالم بيئة الشخصيات في مجمع البحرين "**الخزامي و ابن عباد** " زمنيا، إضافة إلى أ ا لم تعكس بيئة لبنان أو العالم العربي في العصر الحديث و لم تصور مظاهر التقدم و التحضر و العمران، فقد عمد "**اليازجي**"إلى تصوير البيئة العربية كما تقدمهـ ا

---

(1) مفيد الزبيدي، موسوعة الحضارة الإسلامية، ص 291.

النصوص القديمة من البيئة العباسية، و كنّا قد استندنا في تفسير هذه الظاهرة إلى النسق الثقافي الذي انطلق منه في تأطير مقاماته، فوعيه بحركة الزمن في إطار سياسي و اجتماعي و فكري يقضي بضرورة العودة إلى الماضي من أجل خلق حاضر أفضل، مثّل الماضي إلى "**اليازجي**" الحلم الذي عمل طوال حياته لتحقيقه، و انعكس هذا الحلم على مقاماته، ليمثل ما كان يصبو لأجله، فقد عمد "**اليازجي**" إلى بناء زمن خاص يستوحي ملامحه من الماضي- و هذا ما يفسر هيمنة هذا الزمن و حضوره في النصوص بقوة- و يحث على تجاوز الزمن المأساوي و إعادة بناء الذات و النهوض و الصمود في وجه تحول الزمن، كما يرتبط تشابه أو اختلاف الزمنين ببراعة "**اليازجي**" في بناء **مجمع البحرين،** و قدرته على توجيه فكر القارئ إلى حقل دلالي معين مرتبط بالعالم العربي و لبنان، يخضع لتصور المؤلف الخاص لهذا الزمن (الحقيقي) و طريقة تقديمه فنيا.

3- حركة الزمن

يقصد بحركة الزمن النسق الزمني الذي ينظم السرد، اعتمادا على سرعة الزمن و بطئها وفقا للعلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب، أي مدى توافق السعة أو طول المسافة الزمنية للنص مع زمن القصة (1).

أ - الخلاصة

تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الاختزالي المرتبط بأصل تكوينها، و الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث، و عرضها مركزة بكامل الإيجاز و التكثيف (2). ترتبط الخلاصة بزمن الماضي فهي تلخص أحداثا يفترض أنه انتهى وقوعها في زمن ماض، تبدو للكاتب أ ا ليست ذات أهميـة كبيرة إذ يـرى

---

(1) أُنظر: -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144،
-مها حسن القصراوي، ص 223.

(2) أُنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

"ج. جنيت" G.Genette أ ا تقوم ب«سرد أحداث قد تستغرق أياما أو شهورا أو سنوات من زمن القصة ملخصّة في بضع صفحات أو فقرات»[1].

تقوم الخلاصة في مقامات "**اليازجي**" بوظيفة التلخيص لفترة طويلة من الحياة، أو مجمل لقصة متخيلة من طرف البطل الذي نراه-أحيانا- يحاول أن يقنع مستمعيه بواقعيتها، و من هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الخلاصة و الاستذكار، يعمل الرجوع إلى الماضي على « سدّ الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات و الأحداث التي شاركت فيها »[2] حتى يتسنى للقارئ الإحاطة بحيثيات القصة و متابعة حركة السرد متابعة دقيقة، تسمح له برصد مظاهر التحول القائمة على وعي البطل بتحول الدهر، المرتبطة بتيمة السفر، إذ يهيئ له التنقل من مكان إلى مكان الفرصة لنسج قصة متشبعة بمختلف مظاهر الحياة، يقول في المقامة الرجبية:**« حيا الله الوالي، و أعز بهم المعالي و العوالي، إنني طالما أيمنت و أشأمت و أنجدت و أتهمت، و أحجزت و أعرقْت، و غَربت و شرقْت، و شهدت الولائم والوضائم»**[3]. إن الخلاصة« لا تحرر أبدا من ظل الماضي الذي يبقى متحكما في خلفيتها و نمط اشتغالها»[4] إذ يقدم "**ميمون**" خلاصة سفراته في بضعة أسطر، و يكتفي بذكر إشارات إلى طول سفره ارتبطت بأسماء البلدان التي سافر إليها (اليمن، الشام، نجد، امة الحجاز، العراق،...). يبين هذا الأنموذج من الخلاصة مدى السرعة التي حققها السرد، و هو الوحيد من نوعه في المقامات الذي ورد على هذا الشكل.

ترتبط الخلاصة في المقامات "اليازجية " بمستويين سرديين؛ الأول خاص بالموقع السردي للمقامة الذي يتركز في البداية، و يرتبط بتيمة السفر، فكل تحول في المكـان

---

(1) أُنظر: G.Genette, figures ɪɪɪ, p 130

(2)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 146.

(3) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 123.

(4) حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 148.

يفترض تحولا في وصف الرحلة، فترد في السرد في شكل إشارات زمنية توحي إلى طول الزمن الذي قد يصل إلى شهور، يلجأ الراوي إلى إيرادها في شكل خلاصات، تلعب الخلاصة في هذا الموضع دورا أساسا في تسليط الضوء على تيمة السفر، و تعداد الأماكن التي يتنقل بينها. أما الثاني فهو خاص بالبطل، إذ يعمل في بعض المشاهد السردية على استرجاع قصة وقعت له في الماضي في شكل خلاصة استذكارية. يقول في المقامة الفراتية: **«نزلْنا بِشاطئ الفُرات، في إحدى السفَرات، فَراقَنا ما هناك من المياه الخَصرة، و الخَمائلِ النضرة، و لَبِثْنا أياما نتنقلُ في تلْك المروج، كما تتنقَلُ الكَواكب في البروج، و نجتلي مفَاكهةَ السمر، كَما نشتهي فَاكهةَ الثمر، و نتوسد كُل قضة*، أنقَى من بروج الفضة، ونرد كُل سبيلٍ، أعذَب من السلْسبِيل»**[1].

تقوم الخلاصة بوظيفة التمهيد للدخول في السرد، بحيث تقدم وصفا موجزا لرحلة الراوي و وصوله إلى مكان وقوع الأحداث، كما يعمد الراوي"**سهيل**" إلى مثل هذه التقنية التي تتنامى في السرد وفقا للبناء الزمني للقصة من جهة، و تلبية لرغبة المؤلف في إضاءة بعض الجوانب المعتمة، ففي المقامة الهزلية يحيل الراوي القارئ إلى فترة زمنية ماضية من حياته، و هي موت زوجته، حيث يقول:**« كَانَ لي زوجةٌ صناع اليدين، كَريمةَ النبعتين، فَحسدتنِي علَيها المنون، و خانني فيها الدهر الخَؤون، فَلَبِثْت بعدها طَويلاً، أردد زفْرةً و عويلاً، و أنوح بكْرةً و أصيلا، حتى حالَ علَيها الحَولُ»**[2].

تمثل الخلاصة في هذه المقامة تمهيدا أو إشارة، تعين القارئ على إدراك حيثيات القصة في الزمن الحاضر، و ذلك بإمداده بمعلومات وجيزة حول ماضي شخصية الراوي، و يئته لبقية الحكاية، إذ يخرج "**سهيل**" بحثا عن زوجة وإذ به يسمع جارية تنشد أبياتا من الشعر، تفصح من خلالها عن معانا ا مع زوجها الشيخ، فأعجـب الـراوي ـا

---

* قضّة: حصى صغيرة.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 303.

(2) المصدر نفسه، ص 89.

لفصاحتها، و قرر الزواج منها، و بعد مدة يكتشف أنه وقع ضحية، إذ لم تكن زوجته إلا "**ليلى**"، و الشيخ "**ميمونا بن خزام**" .

تعمل الخلاصة في مقامات "**اليازجي**" بمثابة العنوان الذي يلج من خلاله القارئ النص، ففي المقامة "الكوفية" يمدّ الراوي القارئ بمعطيات عن طفولته و شبابه و تنقلاته حيث يقول: **«أكْلفْت منذُ الصبا بِعلم الأدب و شغفْت باستقْراءِ لُغة العرب، فكُنت أُقْضي إليها المطايا، و أتفَقد الخَبايا في الزوايا، حتى كُنت يوما بِالكُوفَة».**(1) يحدد الراوي الإطار الزمني الذي يتراوح بين الماضي الذي تمثله شخصية الراوي في البداية، و الحاضر من خلال شخصية البطل، فتتنامى وتيرة السرد ليفصح عن موضوع المقامة، و هو في هذه المقامة "الأدب و اللغة العربية".

تظهر من هنا أهمية الخلاصة في علاقتها بما يلي من الأحداث، و تركيز اهتمام القارئ على الأحداث الرئيسة دون إهمال الأحداث الثانوية التي تساهم في بناء النص، وسد الثغرات الحكائية،و إمدادها بمعلومات من الزمن الماضي،وترهينها في الزمن الحاضر.

ب- الحذف L'éllipse

يعتبر الحذف أكثر التقنيات تسريعا للسرد، و هو «إشارات قصيرة إلى فترات زمن الأحداث في تناميها نحو المستقبل أو تراجعها إلى الماضي»(2). يتم تقليص مساحة السرد عن طريق إلغاء بعض الأحداث دون الإشارة إليها، أو كما يقول "حسن بحراوي"«إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو دو ا»(3). بحيث«يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية أو مستشارا إليه

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 59.

(2) عبد الفتاح إبراهيم، البنية و الدلالة، 119.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156 .

فقط بعثارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي» [1]. و يميز "ج.جنيت" " G.Genette " بين نوعين من الحذف: الحذف الصريح و هو (محدد، و غير محدد)، و الحذف الضمني[2].

يكشف النمط السردي للمقامات عن نظام زمني، يتعين عليه تواتر إشارات زمنية لفترات محذوفة، يفسرها الترحال الدائم للراوي و البطل، يتوزع الحذف في **مجمع البحرين** وفق تمظهرين، و يرتبط بثنائية اللقاء و الفراق أي (البداية و النهاية)، حيث يقوم الراوي بتجاوز بعض الأحداث التي تستغرق مدة زمنية تمتد إلى أسابيع و شهور، على غرار ما نجد في المقامة الرملية، يقول **سهيل بن عباد**:**«حللْت بالرملة* لوطَر أقْضيه، و دينٍ أقتضيه، فَأَقَمت بِها شهرا،كُنت أحسبه دهرا»**[3]. تقدر المدة المحذوفة بشهر، حيث يقفز الراوي على جملة من الوقائع و يسرّع الحكي بغية الوقوف عند الحدث البؤرة.

يعلن توظيف تقنية الحذف في هذه المقامة عن الإخبار عن الحالة الشعورية للراوي المصاحبة لسفره، من شأنه أن يكشف عن ارتباط وثيق و خفي يصل بين الراوي و البطل، فحصول اللقاء بينهما أنسى الراوي متاعب السفر و ضجره من الإقامة "بالرملة"، الذي عبر عنه بقوله" وكنت أحسبه دهرا "، فسار مع "**ميمون**" إلى حيث شاء باحثا عن مغامرة جديدة .

يعمل الحذف إذا على« حصر الزمن القصصي ضمن حدود ضيقة، فيقدمون المادة اللازمة لفهم القضية الرئيسة في القصة عن طريق إقحام لقطات من الماضي» [4].

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

(2) أُنظر: G.Genette, figures III, p 139 ,140.

* مدينة عربية بفلسطين، بناها المسلمون في عهد الوليد ين عبد الملك، احتلها اليهود فيما بعد 1948.

(3) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 97.

(4) أ.أ.مندلاو، الزمن و الرواية، ص 88 .

يعمل لجوء الراوي إلى الحذف على يئة القارئ لتلقي موضوع المقامة كما يمثل عنصرا من عناصر البنية السردية القائمة على ثنائية اللقاء و الفراق التي يفرضها السفر الدائم، و الذي يخلق البطل من خلاله مغامرات متعددة.

يسرّع الحذف الحكي و يأتي في اية المقامة للإعلان عن اقتراب النهاية، فيعمد الراوي إلى تقديم الأحداث متجاوزا بعضها لطولها و امتدادها، و يكتفي بإيراد إشارة زمنية تحيل إلى طول الأحداث، و هذا ما تمثله هذه المقاطع:

- « **فمكثنا ريثما انقض شهرا قماح*، و قال السفر: حي على الفلاح**»[1].
- « **و أقمنا عنده ثلاثا من الليالي أنقى من اللآلي**»[2].
- «**و بت معه ليلة من ليالي الدهر، أحسبها خيرا من ألف شهر**»[3].
- « **و لبثت عنده شهرا أجتني من روضه زهرا**»[4].

يتباطأ السرد بعد لقاء البطل و الراوي، ثم يتسارع فجأة مع اقتراب اية المقامة، فيتخطّى الزمن الميت ليصل في النهاية إلى الفراق، تبين الأمثلة السابقة المدد التي قضاها الراوي مع البطل التي حددها ب:"شهرين، ثلاثة ليال، الليلة، الشهر..." تشير إلى أن زمن اللقاء لا يتجاوز الشهرين، يعود ذلك إلى البنية الفنية السردية للمقامة، التي تستدعي حدوث اللقاء باعتباره هاجس كل منهما، و الفراق بوصفه حدثا مأساويا، حيث يقول في المقامة الأزهرية:**« فَفَارقَنِي فُراق الروح للجسد»** [5]**.** فالعلاقة بين الراوي و البطل - على الرغم من اختلاف طباعهما- علاقة حميمة، لا يمحيها اختلاف المذاهب و السير

---

* شهرا قماح: أشد الشتاء بردا، و هما في مقابل شهري ناجر في الصيف.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 146.

(2) المصدر نفسه، ص84 .

(3) المصدر نفسه، ص 207.

(4) المصدر نفسه، ص 397.

(5) المصدر نفسه ، ص 76.

و لا يحول أي عامل دون تحقيق سعادة كليهما بلقاء الآخر، إذ يقول في المقامة الصعيدية:**« ثُم غَمز بِأنامله مرفقي، و قَبلَ مفرقي، و قَالَ أستودعك الله إلى أنْ نلْتقي»**[1]**.** فاللقاء ضرورة يفرضها تعلق كل طرف بالآخر.

ج- المشهد Scène

يحتل المشهد موقعا هاما من السرد، و دورا فعالا في الحركة الزمنية، لقدرته على تخليص النص من الرتابة، و فسح ا ال للتعبير عن أفكار الراوي أو البطل و رؤيتهما للعالم، و هو كما يعرفه "تودوروف": «إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب »[2]**.** أو هو تساوي زمن الأحداث الواقعية مع زمن سردها، كما يعبر عنه "ج.جنيت" G.Genette كالتالي: زمن القصة = زمن الحكاية [3]. يجسد المشهد ذلك الحوار القائم بين شخصيتين أو أكثر، تقدم من خلاله فلسفتها في الحياة، و رؤيتها للمستقبل، كما يلعب دورا في «تطور الأحداث، و في الكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعية»[4]**.** إذ يقدم المشهد صورة حية تعبر عن ذات الشخصية المتحدثة و عن طموحا ا، و عن تشخيصها لمفاهيم الموجودات و تحليلها للقضايا الإنسانية.

تتميز المشاهد في مقامات "**اليازجي**" بحضور مكثف، إذ لا تخلو مقامة واحدة منه، يقدم المشهد مواقف متعددة للبطل "**ميمون بن خزام**"، بحيث يضفي تحول هذه الشخصية ترددا دلاليا للموضوع، يحتل المشهد مواقع مختلفة من نص المقامة، غير أنه قد يتحول إلى لازمة سردية ينتهي ا الحكي، ففي اية المقامة الحلبية يدور حوار بين الراوي و البطل، ينقل إلى القارئ استياء الأول من الثاني، حيث يقول:« **فَقَالَ أهلاً بِأبِي عبادةَ، متى عهدك**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 30.

(2) تودوروف، الشعرية، ص 49.

(3) أُنظر: G.Genette, figures ш, p 129

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 166.

بالشهادة؟ قُلْت منذُ عهدك بالفارسية التي نلْت منها السعادة، أَفَلا تعلمنِي هذَا اللسان، لأستغنِي معك عن ترجمان، قَالَ:أراك تستبِيح قَطْع الأرزاق، فَلَيس لَك عندي من خلاق»[1]**.** يجعل اللقاء المستمر بين البطل و الراوي التواصل بينهما بالرموز أمرا ممكنا، و هذا ما يفسر لجوء الراوي إلى استخدام لغة الإيماء وسيلة لمواجهة "**الخزامي**" و معاتبته.

لا يمكن تجاهل الوظيفة الإخبارية و التوضيحية للمشهد فهو يساعد القارئ على فهم حيثيات الأحداث المتنامية، حيث يتضح من خلاله أن "**ميمونا**" لم يكن يجيد اللغة الفارسية، و لا هو بأعجمي، و إنما كان ذلك ادعاءً منه و قناعا جديدا، يهدف من خلاله إلى طلب الرزق، هذا ما يجسده قوله: "أراك تستبيح قطع الأرزاق".

إذا كانت المشاهد الختامية للمقامة تتسم بالقصر، فهذا لا يعني خلوها أو افتقارها للمشاهد الطويلة، إذ تزخر مقامات "**اليازجي**" بمشاهد طويلة مقارنة مع الطبيعة السردية للمقامة و حجمها، حتى تكاد تكون المقامة عبارة عن مشهد مطول تتخلله بعض الاستذكارات و الوقفات، ليتحول إلى « ما يشبه البؤرة الزمنية كما سماه جنيت» [2]**.**

استطاع "**اليازجي**" أن يعكس أفكاره و رؤيته، و أن ينقل إلى القارئ تصوره للواقع و تحليله للأوضاع الراهنة فنيا (المشهد) و تمكن من أن ينتقل به من الفضاء المتخيل (أي النص) إلى الفضاء الواقعي المرتبط بزمن منتج النص، و يجعله مشاركا فيه، فـ « وهم الحضور يتقوى كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح، حيث تكون المشاهد حاضرا بالفعل»[3]**.** ففضاء النص مجال خصب لتزامن الدلالات الاجتماعية و الفكرية التي يفتح بابها الحوار (المشهد).

احتل المشهد مساحة كبيرة من المقامة اليمامية، سمح ذلك بتتبع الحوار المطول

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 56 .

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 243.

(3) مندلاو، الزمن و الرواية، ص 133.

الذي دار بين شخصية البطل المتنكر في زي شيخ، و غلامه "**رجب**" المتنكر في زي غلام رومي الأصل، يفسح المشهد ا ال للوقوف عند الوظائف التي أداها على المستوى الدلالي و الزمني، إذ يظهر "**الخزامي**" أمام جمع غفير من الناس مستاءً من غلامه، مدعيا أنه لا يجيد اللغة العربية، و أنه ممن يكسر نطق حروفها، و هذا ما ترفضه العربية، حيث يقول:« **ويلَ أمك يا أخبثَ من الشيصبان، و أروع من الثعلبان إلام تتمادى في العقُوق و تتغاضى عن الحقُوق؟ أما تذْكُر تثْقيفي أودك، و تلْقيفي رشدك؟(...)** قالوا: **ليس شكوى بل بلوى، فَأين أيها الشيخ عذْرك و ضع عنك وزرك الذي أنقض ظهرك، فَأرنَ كما يأرنُ المُهر، و قَالَ: قَد** تجَنى **علي هذا الغمر، و** الله **يعلم أنْ ليس لي ذَنب إلا ذَنب صحر، إنَ هذَا الفَتى عربِي الدار لَكنه رومي النِجار، و قد بذَلت فيه من الدينار و الدرهم ما لا يبذُلُه خالد بن الأيهم، و أفْرغْت جهدي** في **تهذيب لسانِه، و تعديل ميزانِه، فَلم يزل يكْسِر شكيمة اللجام، و ينزع إلى ألْفَاظ الأعجام، فَيدعو المُعلم بِالمُؤلم، و يسمي القَلْب بالكَلْب، و الحيطَان بِالخيطَان، و يعرّف المُضاف و يؤخر المَوصوفَات عن الأوصاف، و هذَا** مما **تأباه السجِية الأدبِية و تستك* منه المَسامع العربِية(...)** قالوا: **لا جرم أنّ** المولى**، هو الأولى،** فأمسك **هنيهة عن الكلام** ثم **قال قل يا غلام... »**(1)

تتباطأ حركة السرد في المشهد ليقدم الموقف الخاص بالبطل، و يكشف عن ذاته من خلال حواره مع الآخر، تمثل شخصية "**ميمون**" الإنسان العربي الغيور على لغته و عروبته و أصالته و انتمائه، أما شخصية الغلام فتمثل شخصية الدخيل الغربي، الذي يعمل على طعن الهوية العربية بضر ا في لغتها. استطاع "**اليازجي**" أن يعبر عن واقعه الفعلي ببراعة، نتيجة لذلك للتشابه الكبير بين زمن القصة و زمن إنتاج هذا النص، لا يجعل"**الخزامي**" الأحداث تخرج عن نطاق موضوع "الكدية" إلا أن القصة كانت رمـزا

---

* الشيصبان: الشيطان، الثعلبان: الثعلب الذكر، تثْقيفي أودك: تقويمي اعوجاجك، تلْقيفي رشدك: مناولتي لك الرشاد بالسرعة، أرن: مرح نشاطا، صحر: هي بنت لقمان بن عاد يضرب ا المثل لمن يعاقب بغير ذنب، النّجار: الأصل، الشكيمة: الحديدة المعترضة في فم الفرس، تستكّ: تثقل و تضيق.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 342.

يحيل إلى زمن واقعي، عرفت فيه اللغة العربية انحطاطا، نتيجة لسياسة التتريك في لبنان، أثناء الوجود العثماني حيث عملت آنذاك جاهدة على محو كل مظاهر الكيان العربي، متخذة من اللغة العربية وسيلة لتحقيق أهدافها، فوعي "**اليازجي**" ذا الوضع جعله يكرس حياته لتعلم اللغة العربية و تعليمها. عمل المشهد على إحياء وقائع حقيقية مرتبطة بواقع "**اليازجي**" في ظل الحكم العثماني، فاتصال المشهد بالحقيقة أمر يتعلق بحرص "**اليازجي**" على استثمار هذه التقنية لإجراء التقابل بين الزمنين، أي بما يوضحه النص، و بما يوحي إليه الحوار كرمز دال على واقع لبنان.

تمثل المشاهد في مقامات "**اليازجي**" الصيغة السردية الأساسة، فهي تشغل مساحة واسعة من السرد، يعمل على أن يضع المتلقي أمام الواقع، و يكشف بعض الجوانب الخفية كما هو الحال في تفشي ظاهرة الكدية، و فساد السياسة و اختلال الموازين، هذا فضلا عن الوظيفة الرئيسة التي يقوم ا و هي التعبير عن فلسفة البطل و نظرته إلى الحياة و محاولة تقريب بعض ملامح الواقع العربي، و معالجة بعض الأفكار و الموضوعات من خلال الحوار، كإجراء المناظرات الأدبية و المساجلات الأدبية و اللغوية و الثقافية.

د- **الوقفة**: pause

تعني الوقفة حدوث انقطاع كلي في حركة السرد، مما يؤدي إلى انعدام حركة السرد و تعطيلها، و هي: «الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها و كأن السرد قد توقف على التنامي، مفسحا ا ال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات » [1].

يتوزع توظيف الوقفة من طرف الراوي عبر مساحة عادة ما تكون قصيرة مقارنة مع طول المقامة، التي لا يتجاوز أربع صفحات، و لا تكاد تخلو مقامة واحدة من الوقفة، يتوقف فيها السرد بغرض تقديم شخصية أو عرض منظر طبيعي، حيث يتحين الراوي

(1) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج 12، العدد الأول، 1993 ، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، ص 140-141.

المواقع الهامة من السرد لإلقاء الضوء على شيء أو حدث أو شخصية، بتقديم وصف دقيق للموصوف معتمدا على الرؤية البصرية فتتعطل خلالها حركة المسار السردي للقصة، و يتوقف زمن الخطاب.

اتخذت الوقفة مواقع مختلفة من السرد، حيث يورد الراوي أحيانا في بداية المقامة وصفا موجزا للفضاء المحيط به بعد سفر طويل، و يصدر السرد بمقطع سردي قصير، يعمل من خلاله على التمهيد للدخول في تفاصيل القصة، كما يقدم للقارئ صورة لذلك الفضاء الموصوف، بغية إقحامه للمشاركة في الحدث، يقول في المقامة اللبنانية: **«ظَعنت في نفَر من معد بن عدنان، حتى مررنا بجبل لُبنان، فَراعنا ما به من الشعابِ و الأودية، و الدالس و الأندية، و الخَمائل و الغياض و المياه و الرياض، و القُرى و الدساكر*، و العشائر المُلتفة كالعساكر»**[1]. تمثل هذه الوقفة المدخل الذي يلج منه القارئ إلى عالم النص، فالوقوف عند المناظر سالفة الذكر يستدعي وقتا معينا من التأمل، حيث تتعطل وتيرة السرد،كما يهيئ الراوي الجو المناسب للسرد.

كما تقوم الوقفة بتقديم أوصاف دقيقة للشخصيات المشاركة في القيام بالأحداث، و خاصة شخصية "**ميمون**"، فتعدد الأدوار التيمية التي يتقلدها في السرد، يضفي تنوعا في الموضوعات من مقامة إلى أخرى، و تنوعا في الأقنعة التي يرتديها ما يستدعي الإشارة إليها، و في هذا الصدد يكفينا أن نسوق الأمثلة التالية:

- «**وهم قد جلسوا إلى شيخ أغبر الشيبة،أبلج الهيبة،وهو يشير بالبنان وتارة بالصولجان****»[2]

- « **دخل رجل أغبر الناصية، عليه شعار البادية** »[3] .

---

* الخمائل: الأشجار الملتفة، الغياض: الغابات، الدساكر: المزارع.

(1) : ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 329.

** أبلج: طلق الوجه، الصولجان: عصا يعطف طرفه يضرب ا الكرة الدواب.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

- « **و إذا شيخ أطول من شهر الصوم، قد قام صدر القوم، و هو يقسم تارة بالخنس، و طورا بالجواري الكنس، و يلهج تارة بمواقع النجوم، و أخرى بفواقع الرجوم*** » (1).

تقوم الوقفات الوصفية في المقامات بوظائف متعددة، فهي تعمل على توضيح رؤية الراوي للشخصية المحورية، و رصد تحولا ا المتعاقبة، و هي بمثابة الإعلان عن الدخول إلى النص، أو لبداية الحدث الرئيس، كما تحدد وصفا دقيقا للقناع الذي يرتديه البطل للقيام بالدور التيمي، و من ثم إمكانية الاطلاع على موضوع المقامة، " الأدب، الوعظ، الإرشاد...الخ". يقوم نجاح البطل"**الخزامي**" في أداء دور ما على القناع الذي يضعه و مدى انسجامه مع الدور، فتكشف الوقفة في هذا الموضوع عن التناسق الدلالي بين القناع الذي يخفي الحقيقة، و بين ما تكشف عنه الأحداث اللاحقة من صورٍ مشوهة لهذا الواقع، كما تضع القارئ أمام طبيعة العلاقة القائمة بين القناع و ما يوحي إليه.

لم يتوقف الوصف عند شخصية البطل، بل تناول شخصيات أخرى، مثل شخصية "**رجب**"، و شخصية " **ليلى**"، ارتبطت الوقفة الوصفية بالدور التيمي الأساس الذي تقوم به "**ليلى**"، و هو مساعدة "**ميمون**" في الحصول على مبتغاه، و بالتالي تحقيق الغاية الفنية للمقامة، و إن لم تكن المقصودة الفعلية في الحكاية، إلا أن وظيفتها كانت تشويش الدلالة الحقيقية للنص، و حمل القارئ على الفهم الخاطئ للسبية التي حملت في ذهن المستمع دلالة الابنة الأسيرة، بينما جعلها البطل تأخذ بعدا آخر لتبدو في النص رمزا للخمرة، يقول : « **و إن لي سبيةً من ربات الحجال، قد سباها بعض زعانِف الرجال، و هي بِكر رفيقةُ القوام، كأ ا ورد الكمامِ، لها نكهةُ الخُزام، و صفَاء ماء الغمام، و بهجة بدرٍ التمام، تفْتن العقُول و الألباب، و تستعبد السادة و الأرباب، و هي عذْبةُ المراشف، لدنة المَعاطف، باردة الرضاب******، مقْصورة وراء حجاب، تسفر مثل السحر، و تفتر عن مثل الدرر، و تسر**

* الخنّس: الكواكب، الكنّس: النجوم السيارة، فواقع النجوم: الشهب التي ترشق في الجو كأسهم من نار.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 193.

** سباها: سبي الخمر أي حملها من بلد إلى بلد، زعانف الرجال: الرذائل، أو الذين يشذون عن القبيلة، و المراد به الخمار، الكمام: جمع كم و هو غلاف الزهرة، لدنة: لينة، المعاطف: الجوانب، الرضاب: الريق.

القلب و النظر »[1]. ارتبط وصف البطل لجمال "**ليلى**" السّبية، و عذوبتها، و سحرها بما يعتمل القصة من دوافع تجعله يّتبع طرقا متعددة لتحقيق أهدافه، و كان سبيله في هذه المقامة بلاغته، و حسن استعماله للغة و علمه بأسرارها، و تمكنه من فن القول و أبعاده؛ فقد استطاع البطل أن يجمع بين وصف الخمرة، و وصف ابنته **ليلى** التي يعد اسمها من أسماء الخمرة، **لها نكهة الخزام،** نسبة إلى اسمه: **ابن خزام،** في صورة شوّش فيها الصورة الحقيقية للسبية في ذهن القارئ، ليتمكن من أن يستأثر باهتمام المتلقي بالقصة، و يثير لديه العاطفة الإنسانية، و يجعله يدفع ثمن تحرير السبية (ليلى / الخمرة).

تعددت الأشكال الصيغية للوقفات في مقامات "**اليازجي**" التي تقدم الشخصية في صورة متميزة، و لم يتوقف توظيف الوقفة لغاية الوصف، بل تعدى ذلك المستوى ليؤدي أغراضا متنوعة داخل السياقات السردية، و كان حضورها المكثف في النص بحسب مقتضيات الحكي إعلانا عما تخفيه الذات الراوية أو القائمة بفعل البطولة من أبعاد سياسية و اجتماعية، فقد فتح الوقوف عند هذه التقنية في المقامة الخطيبية ا ال للقارئ لإدراك الدلالات المنبثقة عن هذا التحديد الزمني.

تحوي الوقفة في هذه المقامة تحسسا للجانب القيمي للجنس العربي، من حيث الفصاحة و اللغة، و النسب و الصفات الفاضلة و الأخلاق النبيلة، حيث يقول:« **أما بعد، فإنكُم يا معاشر العرب أكْرم الناس نسبا، و أفضلُهم حسبا، و أفصحهم لسانا، و أثْبتهم جِنانا، و أضربهم بالسيوف و أقْراهم للضيوف، و أكثَرهم ابتذالاً للمكَارم، و احتمالاً للمغارم، و اعتقَالاً بالرماح و اشتمالاً بالصارِم »**[2]. يتوقف السرد تماما بشروع "**ميمون**" في وصف العرب معنويا و أخلاقيا، جاء هذا التقديم المعمق بصدد استحضار معنى العروبة، و محاولة تثبيت صورة العربي في ذهن المتلقي، خوفا من ضياعها و تغييبها في زمن تتصارع فيه القيم و تسير فيه الأوضاع وفق مسار تنازلي هزلي.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 286.

(2) المصدر نفسه، ص 128-129.

يعد استحضار صورة العروبة و الانتماء في نصوص المقامات البحرية و الخطيبية و غيرها رمزا يدل على وجود طرف ثان مناقض، تتحدد هويته بحسب ما يستدعيه زمن المؤلف، و هو في هذه الحالة ممثل في "الأتراك"، تتحدد رؤية العالم بما يقوم به البطل"**ميمون**" من أدوار تيمية بطولية، باعتباره أنموذجا إنسانيا حمل على عاتقه مهمة إنسانية، و عّبر زمنه عن قضايا عالمية تحكمت في مصير الإنسان، وحددت مساره بدقّة، و اتخذت أبعادا دلالية ارتبطت بالأزمنة المتحولة من خلال الاستذكارات و المشاهد و الوقفات...التي كشفت عن ثنائية بنيت عليها الإنسانية جمعاء هي (الماضي/ الحاضر).

4- زمن القصة

يمثل زمن الخطاب (الحكي) زمنا بنائيا و هو زمن زائف بتعبير " ج.جنيت"، أي أنه زمن متخيل يخضع لتصور خاص للواقع و كيفية ارتسامه في خيال المؤلف، ليعيد صياغته في صورة فنية، غير أن اهتمام الدارسين لم يتوقف عند هذا الحد من المستوى الخطابي بل اتجه إلى دراسة زمن القصة، لاستكناه العلاقة بين هذا الزمن و زمن الخطاب، و من ثم الوقوف عند الدلالة المنبثقة عن قراءة هذا الزمن، فعنصر الزمن « لا تتحدد أهميته في منطق السرد (الانتظام الزمني) أو العلاقة التي تربط بين زمنية السرد من حيث هو خطاب، و زمنيته من حيث هو حكاية (أحداث) و إنما تتجاوز أهميته ذلك كله ليصبح عنصرا فاعلا و محددا لجمة من المضامين، و الدلالات الأساسة التي تشكل العمل السردي ككل»[1]. يرتبط الزمن بالأحداث السردية باعتبار ما يتميز به من قدرة على تحديد الأبعاد الدلالية، فالبحث في زمن القصة هو بحث في المستوى الدلالي، و محاولة لتجاوز البنية السطحية للوصول إلى المعنى العميق.

إن زمن القصة هو زمن دلالي باعتبار العلاقة الترابطية التي تجمعهـا بالأزمنـة

---

(1) نجاة عرب الشعبة، البنية السردية و دلالا ا، رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة عنابة، 2000، 2001، ص 168.

الأخرى، و النص الذي بين أيدينا هو وليد تلك العلاقة، من حيث صلته بالزمن الحقيقي الذي ساعد على إنتاجه و ترهين معطيات واقعية لرسم عالم خاص بالمؤلف، و لئن كان هذا الزمن يخضع لمكونات النص، فقد جاء اختيارنا لبعض مظاهر هذا الزمن وفقا لما يفرضه النص المدروس.

أ- الزمن السياسي و الاجتماعي

يقترب هذا الزمن أكثر من الزمن الإنساني، و يتجسد في مواقف الشخوص[1] في المقامة، و يمثل جزءا من الواقع الفعلي الذي تحياه وفق تصوير مخصوص من طرف المؤلف للعالم المتخيل الذي يخضع لقانون الحقيقة، بحيث تعبر القصة في المقامات عن حقيقة تضطلع بحركة الشخصيات و الأدوار التي تؤديها، أما شخصية "**الخزامي**" فتمثل أكثر الشخصيات خصوبة لقدر ا على محاكاة الحقيقة و تجسيدها، و براعتها في تمثيل الواقع السياسي و الاجتماعي للنص.

تعكس مقامات "**اليازجي**" بوضوح المعالم السياسية لعالمه الذي يقوم على أقطاب دلالية متنوعة، تتحكم فيها شخصيتان نمطيتان تمثلان أبرز من يعبر عن مظاهر الفساد الأخلاقي في زمن القصة، و فساد الطبقة الحاكمة التي تمثلها شخصية القاضي و الأمير أو الوالي، حيث يقول في المقامة الأنبارية:

ما اليتم فَقْــد الأبِ لكنــه في **الحَق فَقْد الحَاكم العادل**

ذلك يحيي الناس من فيضه **فَيظْفَر المقْتــول بالقَاتــل**[2] .

تكمن وظيفة البطل هنا في فتح أفق التعبير عن صور متعددة للعالم، و نزع القناع الذي يسّير به ذَوو السلطة في العالم العربي و في لبنان و القائمون على شؤون هذه البلاد

---

(1) راجع: نجاة عرب الشعبة، البنية السردية و دلالا ا، ص 169.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 265.

مآربهم الشخصية، و يشبعون عن طريقه حاجاتهم الماديةَ و السياسية، و يبث رؤاه في هذا الوضع المأساوي مدركا أنه ليس غريبا أن تفسد الرعية مادام القائمون عليها فاسدين، فصلاح ا تمع من صلاح الفرد الذي يقود هذه الأمة، هذا ما عّبر عنه في المقامة اليمنية قائلا:**« وصلْت إلى هذه البِلاد، و قَد خلَت وفْضتي من الزاد، فَتوصلْت إلى القَاضي، بِسبب لعلْمي أنه أطْغى من فرعون ذي الأوتاد، و أبخلَ من كلابِ بنِي زِياد»** [1] .

عمد "**ميمون**" في هذا المثال إلى تشبيه شخصية القاضي بفرعون، و لعل وجه الشبه بينهما كان كافيا للتعبير بوضوح عن درجة الفساد و ظلم القضاة و جبروت الملوك في هذا الزمن، حتى أنه وصفهم بأ م أبخل من كلاب بني زياد، و هو وصف يجعل من المعنى يضرب إلى العمق لما عرف به هؤلاء القوم من شدة البخل، فالمسؤول الأول في نظر"**ميمون**" عن انتشار الفساد في ا تمع هو من يقود هذا ا تمع.

أجادت شخصية البطل تحريك الأحداث و رسم معالم واقعها السياسي و الاجتماعي، و ذلك وفقا لما يراه المؤلف في هذا الزمن الدلالي في علاقته بالزمن الحقيقي، إذ لا يختلف عالم "**اليازجي**" الذي عانى فيه أفراد الأمة العربية مختلف مظاهر الانحلال و الانحطاط نتيجة الجهل و الاستبداد و الظلم و التهميش و الفتنة و التشتت، في ظل الحكم العثماني في كافة الوطن العربي و لبنان، فمثل حكّامها و القائمون على إدارة شؤو ا مصدر كل أشكال التقهقر و التراجع التي آل إليها أبناء هذا الوطن .

إنّ بيان حال ا تمع و تدهور الظروف الاجتماعية و ا يار القيم و انقلاب الموازين و اختلالها هي نتائج تتعلق بالطبقة الحاكمة، ففي المقامة العراقية يحتكم أمير الحلة عند إصدار حكمه إلى ما يقدمه الواقع من معطيات بعد المحاكمة التي جرت بين "**الخزامي**" و غلامه، مما يجعل الأمير ينحاز إلى الغلام لما يملكه من قوة و شباب، بينما لم ينل "**الخزامي**" سوى الذل و الاحتقار لتقدمه في السن و فقره، لكن الأمير يتراجع في آخر المحاكمة لمّا سمع أبياتا من **الخزامي** يقول فيها:

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 43.

قَد فَسد الدهر لطُول الأمد فَلا يسود فيــه غير الأمــرد

إن الفتى قَد جد لي في اللدد* إنْ ليس لي من سند أو عضد

شكوتــه إلى أميــر البلــد و قَد رجوت أنْ يكُون منجدي

فكــان خصما مثله لم أجِد كأنمــا قَطَعت رأسي بيــدي

لَئن منِعت عن قَريض المنشد فالنثر أشــفَى لغليل الكبِــد

و إن تجاوزت العراق في غَد فَكُن لركْبان السرى بمرصد

إنْ حملت شعري لأهل المربد(1)

يعكس هذا المقطع الواقع كما يراه "**الخزامي**"، و ينقل من خلاله إلى القارئ كيفية انتظام الأحداث وفق منظومة اجتماعية و سياسة فاسدة، وتحدد القانون الذي يستند إليه الحكام، و هو قانون الغاب، و لهذا كان" **الخزامي**" يدعو إلى ضرورة مواجهة هذا الوضع بالتسلح بالحيلة و المكر و الخداع، كما نجده في أكثر من موضع يسلط الضوء على انحلال أخلاق الناس و انحرافهم، و هذا ما دفعه إلى تهديد الوالي بإشاعة أمره للناس في حال إن لم يتراجع عن حكمه.

يسعى البطل في مقامات "**اليازجي**" إلى كشف الحقيقة، و توضيح بعض القضايا المغيبة عن القارئ بالغوص إلى أعماقها؛ فالقناع الذي يضعه و يخفي به هويته للحصول على المال، هو كذلك وسيلة للكشف عن أنظمة الحكم في زمنه، و ثورة و تمرد على تردي الأوضاع السياسية و الاجتماعية، و شعور البطل بالظلم و التهميش و الذل هو شعور دائم يرافقه في كل أسفاره، و عدم قبوله للواقع الذي يعيشه هو دعوة للإصلاح، التي تبدأ بإصلاح الذات و إصلاح الوضع السياسي. كانت العلاقة بين الحاكم و الرعية

---

* اللدد: الخصام.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 68-69 .

الأساس الذي بنى عليه "**الخزامي**" واقعه السياسي و الاجتماعي، و هو المحور الذي يدور حوله الزمن، و تقلب الدهر منوط بمدى صلاح هذا الأساس، و وعيه بفساد هذا الوضع هو ما يزيد آلامه، و إدراكه لقيمته و وضعيته بين أفراد ا تمع هو ما يحدد دوره فيه، و منه يصور الزمن الدلالي في نص المقامات حالة التدهور الحادة على المستوى السياسي و الاجتماعي، التي تمنع بعض الناس من الحصول على حقوقهم و تحرمهم من و ممارسة حيا م.

2- **الزمن الديني**

تعكس مقامات **اليازجي** ملامح الزمن الديني للقصص الواردة على لسان الراوي، التي استحوذت على اهتمام القارئ، بوصفه من أهم القضايا التي عالجتها المقامات، فهي تدور حول تيمتي التسامح و المصالحة، و ذلك في إطار الدين الإسلامي، الذي يلعب في مقامات "**اليازجي**" دورا فعالا في بناء الدلالة؛ إذ يعتمد المؤلف في بناء النص على شبكة من المتناقضات يتمثل أهمّها في التقابل بين نصرانية "**اليازجي**"، و تشبع " **مجمع البحرين**" بمعالم الدين الإسلامي التي تظهر في النص ، و كذلك حضور النص القرآني الذي شغل مساحة كبيرة من السرد، و هذا الحضور يمثل « النص المحوري للحضارة الإسلامية» [1]. فقد عمل "**اليازجي**" على شحن المقامات بآيات من القرآن الكريم، و بعض الخطابات و النصوص المحيطة به مثل: **«أيد الله شرع الإسلام.. »** [2]. أما في المقامة الرملية فترد على لسان إحدى الشخصيات أبيات من الشعر يعلو فيها ذكر الله تعالى، و وحدانيته و ملكوته، و أسماؤه الحسنى، يقول:

الحمــد لله الصمــد   حالَ السرور و الكمد

(1) النص و الظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، 2009، ص 152.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 41.

الله لا إله إلا **الله مولاك الأحد**

لا أم لله و لا **والد و لا و لد**

أول كل أول **أصل الأصول و العمد**[1]

يفضي هذا التناقض القائم بين الدين الإسلامي الذي تعبر عنه المقامات، و المسيحي الذي تعبر عنه شخصية المؤلف إلى الزمن الديني الذي حكم لبنان في القرن 19م، الذي يمثله الصراع الطائفي بين الدروز و الموارنة لفترة طويلة، آل ا هذا الوضع إلى التشتت و التفرق ثم إلى الضعف، فظهرت آنذاك في الشام و العراق فكرة القومية العربية التي نادى أصحا ا بضرورة توحيد الأمة العربية على تعدد أديا ا، مدركين أن الحضارة العربية قد أينعت في ظل الإسلام.

إن وعي المؤلف"**اليازجي**" بالزمن الحاضر، جعله يتيقظ لأنموذجية الزمن الماضي، و على الرغم من دينه المسيحي لم ير بدّا من الإعلاء من شأن اللغة العربية (العلم)، و الدين الإسلامي بوصفهما الشرطين الأساسين لقيام الحضارة العربية من جديد. فالزمن الديني في المقامات زمن دال يجعل من هذه العلامات خادمة للمعنى العميق، يعد الجمع بين دينين مختلفين في نص واحد إعلانا لإجراء المصالحة بينهما من شأنه أن يؤدي إلى قيام حضارة عربية، و بناء وطن عربي منسجم و متماسك، و هذا ما يدل عليه هذا الزخم من المدلولات الزمنية التي تظهر في هذا المستوى من القراءة، و التي تدعو القارئ إلى إعادة تركيب النص وفقا تحليل سيميائي خاص.

و لئن كانت هذه النتيجة الهدف الأسمى "**لليازجي**" فقد ورد في المقامات ما يعبر عن هذه الرؤية حيث اتخذ البطل من تعاليم الدين الإسلامي مبدأً حيّا لممارسة الحياة في هذا الوجود، فاحتكام "**الخزامي**" إلى مبادئ الإسلام يمكنه في النص من تحقيق مبتغاه،

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 98.

و لكنه في الآن نفسه يقدم طرائق استراتيجية لتنمية النفس البشرية تربويا و أخلاقيـا، و تمنح القدرة للفرد على أن يشعر بوجوده وجودا معنويا، إذ يعد دور المكدي الذي يؤديه"**الخزامي**" في المقامات دورا مخاتلا أو خفيا يهدف من خلاله إلى إصلاح ا تمع وفق منظومة أخلاقية، يطلب أمير الحي "**الخزامي**" إلى مجلسه في المقامة العاصمية، لما سمع عنه من علم و معرفة، فيلبي "**الخزامي**" الدعوة، و يغتنم الفرصة ليقول: « **يا مولاي اشكر نِعمةَ الله لئلا يغيرها عنك، و كُن خائفًا منه كما تخاف الناس منك، و إياك و الكبر و التيه فإن غَضب الله على من يأتيه، و كُن في اللّين و الشدة بين بين، فإن الناس يؤخذونَ بالَمحض بين الطرقَين »** [1]. يحوي هذا المقطع جملة من الأسس و الحكم التي ينبغي للحاكم العادل أن يتبعها لبناء دولته، فيقوّي بذلك أواصر الأخوة بين رعيته، يعد شكر الله على نعمه، و الخشوع و التواضع و العدل و الاتزان من الشيم التي لا بد أن يتصف ا الساسة و الخلفاء و الأمراء و الحكّام، كما تعمّد "**الخزامي**" أن يقوم بأدوار الوعظ و الإرشاد في مقامات عديدة منها: المقامة الأدبية و العقيقية و اللاذقية حيث يقول:« **و عليكم بعفة اليد و اللسان، و نقاء الثوب و البنان، و سهولة الخلق بين الأقران،و المذاكرة في آيات القرآن لتكونوا زينة الحياة الدنيا، كما أنزل الله كلمته العليا**» [2].

تزخر المقامات بملفوظات سردية تنم عن إدراك البطل لحيثيات الدين و الدنيا، و تعبر عن وعيه لحركة الزمن في الوجود، و عن منظوره و رؤيته إلى العالم من جانب ديني إسلامي، فقد وردت في النصوص إشارات تحلل علاقة الإنسان بخالقه، و تعالج فكرة الحياة و الموت و البعث، كما جعل كل مقامة تحمل رسالة معينة إلى القارئ، و هي في أغلبها رسالة تربوية تعليمية، دف إلى تنشئة الفرد و إعداده لأن يمارس حياته وفق نظم إسلامية تسّيره، و تحدد دوره في ا تمع و علاقته بأفراده، و تمتن هذه العلاقات مع ا تمعات الأخرى في ظل التعامل الذي يفرضه الاحتكاك ا بحكم الجوار، يخلق هذا

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 221-222.

(2) المصدر نفسه، ص 324 .

حوار الحضارات، و يطفئ نار الصراع الديني و الطائفي و المذهبي و العرقي، يقول في المقامة التهامية:« **أما بعد: فإن الله جل جلاله و سما، قد نهى عن الفتنة و قتل النفس الذي جعله محرما، و قال و إنْ طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما(...) هذا و أنتم من صفوة المسلمين لا من الجاهلية المخضرمين، تعبدون رب الشعرى، دون اللات و العزى و مناة الثالثة الأخرى، و عندكم الكتاب المنزل و الحديث المرسل...»** [1] . علم"**اليازجي**" أنّ بين القوم فتنة و ضغينة، فأراد أن يبث فيهم الإحساس بمفهوم الصلح و الشعور بالانتماء، و أن العرب أمة واحدة لا يفرقها اختلاف الدين و العرق، بالاستناد بما جاء في القرآن و الحديث، حتى يكون لهذا الوجود معنى، فالخلود أو البقاء مبني على مدى صمود الحضارة في وجه تغيرات الزمن، و بقاء الأمة العربية و قوتها مرهونان بوعيها لحركة الزمن و إدراكها لمكامن قوتها التي تتمثل في الاتحاد و بناء الكيان العربي.

كما لم تخلُ مقامات "**اليازجي**" من الحديث عن فكرة البعث و اليوم الآخر، إذ لا يلبث "**الخزامي**" أن يذكر القارئ لزوال هذه الحياة ، ومرور الزمن و لا بد للإنسان أن يحسن استغلال وقته و دنياه لخدمة دينه و آخرته، يقول في المقامة العقيقية:« **فإن كنتم قد ضمنتم الخلود و أمنتم اللحود فتمتعوا بشهوتكم مليا، واتركوا ما رأيتم نسيا منسيا، و إلا البدار البدار، إلى طرح العالم الغرار، فإن السعيد من نظر إلى دينه قبل دنياه، و أخذ الأهبة لأخراه قبل أولاه»** [2]. يتضح من خلال هذه المقاطع السردية أن الزمن الديني في مقامات"**اليازجي**" زمن تتكاثف فيه خطابات متنوعة تحيل إلى علاقة "**اليازجي**" بمجتمعه؛ فقد أسفرت رحلة "**الخزامي**" في الحياة عن تقصي هذا الأخير لخبرات اكتسبها من تجربته في هذه الحياة، و رؤيته لتغير العالم تعبر عن رؤية "**اليازجي**" لوطنه و نظرته إلى الأوضاع المأساوية التي رست بمجتمعه و أمته إلى الانحطاط، فكان على "**اليازجي**" أن يعيد إحياء ما مات في أمّته، و يوقظ فيها الشعور بالانتماء و يبث فيها الروح من جديد.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 278.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

على الرغم من أنّ محاولات الإصلاح و التعليم و التهذيب جاءت من منظور شخصية البطل"**ميمون بن خزام**" في إطار الكدية، إلا أن توبة هذا الأخير في ناية المطاف جاءت لتؤكد ما كان يدعو إليه إذ يقول في المقامة المكية: **« اللهم يا سابغ الآلاء و نابغ الإيلاء، هب لنا قلوبا طاهرة و عيونا ساهرة، و أنفسا عفيفة، و ألسنا حصيفة، و أخلاقا سليمة و نيات مستقيمة، و يسر لنا توبة صادقة، و ندامة حاذقة، و سيرة هادية، و عيشة راضية، و عاقبة حميدة، و خاتمة سعيدة»** [1] .

عمل الزمن الديني في **مجمع البحرين** على بناء الدلالة، و فتح آفاق التأويل برصد العلاقة التي تجمع بين القطبين الدلاليين: الإسلام و المسيحية كمعلم بارز عكس صورة لبنان من جهة، و كذلك استقراء معالم فكرية، و قضايا الوطن العربي من منظور ديني، يعتمد على إقرار مبدأ المصالحة، الذي عّبر بوضوح عن رؤية "**اليازجي**" لعالمه.

إذا كانت المقامة وليدة زمن ماض هو العصر العباسي، فإن عودة هذا الفن في العصر الحديث هو محاولة لاستحداث الماضي و إحيائه من جديد، فزمن ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، و زمن تطور العلوم و المعارف اللغوية، وكذلك زمن فساد الأخلاق و انحطاط القيم هو زمن يعيد نفسه في العصر الحديث، أو هو زمن يرى "**اليازجي**" أنه لا بد أن يعيد نفسه في ظل خضوع العالم العربي لتغيرات العالم، أثناء الحكم العثماني، فكان لا بد لزمن الانحطاط أن يولّي، و أن يرفض الأنا (العربي) الآخر(المحتل).

يولد تشابه المرجعية الفكرية و الثقافية و الاجتماعية و الأنساق لزمن البطل "**الخزامي**"، و زمن "**اليازجي**" نفس الدوافع للكتابة، و التعبير عن تلك الظروف (من خلال المقامة) من شأنه أن يحدد ملامح الواقع المعيش، و هو واقع عصر النهضة، و لعل هذا ما جعل "**اليازجي**" يعدل عن واقعه الفعلي، و يسافر عبر الزمن ليحط رحاله في زمن – و إن لم يحدده - فهو زمن مشابه لزمنه.

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 361.

الفصل الثالث

دلالــة المكـان

عناصر الفصل

تمهيد

1-مفهوم المكان

2-دلالة العنوان" مجمع البحرين"

3-دور المكان في إبراز رؤية المؤلف

4- علاقة المكان بالشخصيات

5-الأبعاد الدلالية

تمهيـد

يعد المكان عنصرا أساسا في تشكيل العمل الأدبي، و في تحديد البنية الدلالية للنص، يتم رسمه في إطار خطابي يخضع لأنظمة سردية، و تجمعه علاقة حميمة مع باقي مكونات النص السردي، بحيث يتعسر على الدارس تحديد الوظيفة التي يؤديها المكان بمعزل عن الإطار الزمني و حركة الشخصيات و الأحداث.

يتحدد دور المكان في المقامة بالوظيفة التي ينهض ا في السرد، و بالإطار الثقافي الذي يتشكل من خلاله، إذ يساهم في رسم الحدود الجغرافية للنص، و بنائه بناء ينسجم مع طباع الشخصيات التي تعيش فيه، بحيث يصبح بإمكانه أن يقدم الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل و يساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها(1) المتزامنة مع تحولات بنية المكان و دلالته، و يرتبط ظهوره في السرد بمنظومة فكرية و ثقافية و دينية و تاريخية ناجمة عن إدراك البطل **"الخزامي"** لواقعه المعيش، الذي يتم وفقه معاينة المسار الذي يرسمه التنقل الدائم بين دور القضاء و المدارس، و بين مجالس العلم و الشعر (الكوفة، و البصرة، و بغداد)، و كذلك رحلته عبر محطات أساسة في تاريخ الأمة العربية (**يثرب**، و **مكة**، و **القدس**)، التي تعد رموزا عبّرت في **مجمع البحرين** عن أوضاع الوطن العربي في عصر النهضة.

يتنوع المكان في المقامات بتنوع الموضوع الذي تؤسس عليه المقامة، و تتحدد أهميته بقدرته على تصوير رؤية المؤلف، و على هذا الأساس جاء اهتمامي بمقاربة المكان في مقامات **"اليازجي"**، بغية الكشف عن البنية العميقة، و تحديد القيم الرمزية التي تعتمل في المكان، اعتمادا على الأقطاب الدلالية التي يقوم عليها: الإسلام/ المسيحية، الأنا(العربي)/ الآخر(الغربي)، المقدس/ المدنس، المدينة/ الريف، و ذلك في محاولة للإجابة عن الإشكالية التالية: ما هي التجليات الدلالية لبنيـة المكان في **مجمع البحرين**؟ و إلى أي

(1) أنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

مدى اتحد فيه النسق الخطابي مع النسقين الفكري و الديني؟ و إلى أي مدى استطاع أن يحيل إلى الواقع اللبناني في ظل أزمة العرب في عصر النهضة؟

1- مفهوم المكان

يعني المكان الرقعة الجغرافية التي تؤطر حركة الشخصيات، و تمثل « الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد »[1]، فتتمثل الأحداث في صورة تبدو للقارئ حقيقية، و يختلف مفهوم المكان عن مفهوم الفضاء و الحيز، من حيث أن الفضاء ذو طابع شمولي، و يعدّ المكان - من هذا المنظور- جزءا من الفضاء، ف« الفضاء الروائي ليس في العمق إلا مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة، الوسط، ديكور، الفعل و الشخصيات»[2]، فالفضاء مجال واسع يضم أماكن متعددة، و يقوم على تلك العلاقات التي تربط هذه الأماكن بالعناصر الفنية الأخرى، أما الحّيز فهو كذلك ذو طبيعة أوسع، و هو -بحسب عبد الملك مرتاض- يشمل العوالم الخيالية و الأسطورية، و يطلق مصطلح الحيز على«كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يندّ عن المكان المحسوس كالخطوط و الأبعاد و الأحجام و الأثقال و الأشياء ا سمة»[3]، يكتسب المكان ذا التحديد بعدا ضّيقا ينحصر في الرقعة الجغرافية التي تؤطر الحدث في النص.

يتحدد مفهوم المكان من خلال ما يخلقه من علاقات تواصل و تناسق مع المكونات السردية الأخرى: الزمن و الشخصيات و الأحداث، إذ يستلزم تحرك الشخصيات و وضها بالحدث إلى مكان محدد، كما يحيل تقطع الزمان إلى تجزأ الأماكن و تعددها و تنوعها، مما يعني التنوع في الدلالات، كما يقوم بالوظيفة الأساسة

---

(1) أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 104.

(2) Jean Weisgerber, L'espace romanesque نقلا عن حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص44.

(3) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995،ص 245.

المتمثلة في « التنظيم الدرامي للأحداث »[1]، و من هنا جاء الاهتمام بدراسة البنية المكانية في العمل السردي بعد أن انصرف انشغال النقاد بالبحث في بنية الزمان و الشخصيات و الأحداث لمدة طويلة.

أصبح المكان - فيما بعد - عاملا أساسا في بناء النص الأدبي، و كانت قد حققت أعمال "غاستون باشلار" حول دراسة هذا العنصر في النصوص الأدبية نتائج مهمة، ارتبطت بكيفية تشكيل المكان في النص السردي، و« دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد، أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم، كالبيت و الغرف المغلقة، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية »[2]. فالمكان في جوهره ترجمة لحقيقة ما، و تعبير عن كنه الموجودات في شكل مرمّز.

عمل "غاستون باشلار" على دراسة المكان بفتحه على عدد غير منته من الرموز و الثنائيات المتضادة، التي تتعلق ندسة الفضاء من حيث الطول و القصر، و الانغلاق و الانفتاح، و الأعلى و الأسفل، و المركز و الهامش، و هو ما يعرف بالتقاطب.

يعد التقاطب منطلقا للوصول إلى المعنى، و هو مفهوم أو إجراء يساهم في بناء الدلالة للنص الإبداعي، يقوم على وصف المكان وصفا هندسيا، ثم ربطه بالأنساق الثقافية المصاحبة لها، حيث يرى "لوتمان" أن النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومها تتضمن و بنسب متفاوتة صفات مكانية، تارة في شكل تقابل، الماء/الأرض، و تارة في شكل نوع من التراتبية السياسية و الاجتماعية، حيث تعارض بوضوح بين بين (اليسار) و (اليمين)، و بين الطبقات (العليا)، و الطبقات (الدنيا)، و تارة أخرى تقابل بين المهن (الدونية)، و (الراقية)[3] .

يمثل التقابل بين هندسة المكان و بين الصفات الأخلاقية أو الاجتماعية التي تعبر

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

(2) Henri Mittrend, Discours du roman،نقلا عن حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 25.

(3) أُنظر: Youri Lotman, La structure du texte artistique، نقلا عن حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 34.

عنها أو توحي إليها الأساس الذي تبنى عليه الدلالة؛ إذ يعلن التقاطب الدلالي بين جهة اليمين و جهة اليسار عن التوجه الفكري من خلال النص، الذي يعلن عنه المذهب اليساري و المذهب اليميني. ليمتد ذلك التبادل بين الصور الذهنية و المكانية إلى حدّ الالتصاق، و هو نابع من حضارة ا تمع و ثقافته(1)، بحيث لا يمكن عزل المكان عن النسق الثقافي الذي يؤطره، كما يتعذر عرض الحدث في السرد خارج فضاء المكان.

إنّ انعكاس هذه الصفات على الشخصيات معناه أن ارتباط هذه الأخيرة بالمكان هو ارتباط عضوي، يستلزم وجود جهاز حيوي يفعلّ علاقتهما، و يضمن استمرارية السرد وفق نسق فكري معين، تتحكم فيه ظروف اجتماعية و سياسية و تاريخية و دينية، و لهذا « يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات و الرؤيات و وجهات النظر»(2)، لتساهم بدورها في خلق المكان و إعادة بنائه من جديد، و رسم معالمه الخاصة ليكون بطاقة تعريف تحدد هوية الشخصية المتحدثة أو القائمة بالفعل، و يساعد على فهمها، فالمكان يحاكي كل تلك الظروف الخارجية، و يجسدها في صورة تعكس حقيقة الواقع الفعلي.

يمثل المكان من هذا المنظور منبعا لانبعاث القيم الروحية التي تتحدد في إطار العلاقة الحميمة مع الشخصية، و يصبح « المكان و الإنسان في الحياة الدنيا توأما يكمّل بعضه بعضا، كلاهما يأخذ من الآخر و يعطيه، ليكوّنا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة» (3)، فالتركيز على الجانب الإنساني في إطار العلاقة الوطيدة بين الإنسان و المكان ينتقل به من المستوى المادي الذي يطبعه كشكل هندسي إلى مستوى معنوي دلالي يسمح بالغوص إلى أعماق النفس الإنسانية، و يقوم بعملية جرد لما يختلج في نفسه

---

(1) أُنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 105.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

(3) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2001، ص 19.

من مشاعر و أحاسيس تعمل بشكل لا شعوري في الكتابة الأدبية ، فمن الواضح أن « الإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، و المكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة و لا روح فيها، كذلك فإن الإنسان بمشاعره و عواطفه و مزاجه يأخذ من الطبيعة و طقوسها و فصولها ما يساعد مشاعره و عواطفه و مزاجه على رسم المكان»[1]. فالعلاقة التي تربط تشكّل المكان و الشخصيات هي ضرورة تحتمها طبيعة الوجود.

قد يرتبط المكان بذكريات الإنسان و أحلامه، الذي يعيش في ظل هذه الذكريات الحميمة ليعكس تصوره لعالمه الخاص من خلال هذا المكان، و قد عمل " غاستون باشلار" على توضيح تلك العلاقة قائلا : « المكان هو المكان الأليف، و ذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، و تشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكر أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، و مكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور »[2]، فالمكان الأليف في هذا الموضع هو الذي يمارس فعله فينا، و يوقظ مشاعر الحنين و الشوق التي تنام داخلنا، و يرتبط بذكرى جميلة، ليتحول إلى مصدر للأمان، و يولد بعدنا عنه الشعور بالغربة، و ارتباط المكان بالذكرى هو ارتباط بالزمن الماضي الذي يحفر في ذهن الإنسان لوحة خالدة، لا يمكن لتصاريف الزمن أن تمحو آثارها خاصة بيت الطفولة.

و قد يحمل المكان أبعادا فكرية، يعرض البطل من خلالها فلسفته في هذه الحياة، أو يبين موقفه تجاه قضية ما، حيث يقوم بتصوير هندسي لأبعاد المكان أو إجراء معماري يضفي على المكان لمسة خاصة، و يلبسه مشاعره ليعكس حقيقة الوجود و الواقع، فـ « إدراك الإنسان للمكان مباشر و حسي، و صراعه معـه ما هو إلا تأكيد لذاتـه

---

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2004، ص 96.

(2) غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص 07 .

و تأصيل هويته»[1]، و منه فصراع الإنسان مع المكان هو صراع المدلولات التي تحيط بالمكان باعتباره-المكان- « نتاجا لاشتغال تراكمي للدلالة»[2] ، لا تفتأ أن تفقد هذه المدلولات مصداقيتها وواقعيتها إذا ما ابتعد عن المسار الدلالي الذي يحدد وظيفته المكان، ف«العمل الأدبي حين يفقد المكانة فهو يفقد خصوصيته و بالتالي أصالته»[3]. إذ تربط بين المكان و النسق الثقافي علاقة منطقية إذا فقدت مصداقيتها بطلت منفعية المكان.

اعتنى الدارسون* بالبحث في الدلالات و الأنساق التي تحكم البنية المكانية، و تنظم تشكلها و كيفية ظهورها على مستوى السطح، كما حاول السيميائيون الاستفادة من هذه الإجراءات في محاولة القبض على المعنى، بالوقوف عند الأقطاب الدلالية أو الثنائيات الضدية، بوصفها رموزا و علامات تساهم في تناسق الدوال مع المدلولات، يمثل المكان - من هذا المنظور- مجالا رحبا تطرقه الدلالات الناجمة عن تفاعل هذا المكون مع الشخصيات، و الأحداث، و الزمان، مؤدية بذلك دورها في إنتاج الدلالة، و إعادة خلق العالم من جديد، و توسيع أفق التعبير عن الرؤى و المدلولات.

و المكان في المقامة فضاء تتعالق فيه الدلالات من حيث كونه صورة تندمج فيه قيم رمزية استقاها المؤلف من بيئة أجاد رسم معالمها، فهي عبارة عن مركز تلتقي فيه روافد متعددة، منها ما هو جغرافي، و منها ما هو تاريخي، و منها ما هو أدبي، و لكنها تتكتل جميعا لبناء عالم البطل الذي سعى منذ خروجه إلى تشييد صرحه على دعائم استمدها من مبادئ القومية العربية، يعتبر المكان في المقامة فضاء تتجسد فيه رؤى المؤلف و فلسفته، عمل على سبر أغوار الواقع الاجتماعي و السياسي و الديني، و ذلك بالكشف عن الأدوار التي تؤديها الشخصيات التي تحرك الأحداث وفق مســار دلالي

---

(1) صبيحة عودة زعرب، جمالية السرد في الخطاب الروائي لغسان كنفاني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، 2004، ص 95 .
(2) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 81.
(3) غاستون باشلار، جمالية المكان، ص05- 06 .
*: نذكر منهم (لوتمان، باشلار، ميتيران).

معين، يتعين عليه تحديد وظائف المكان و أبعاده الدلالية.

2- دلالة العنوان "مجمع البحرين"

يعد العنوان العتبة التي يتم من خلالها الولوج إلى عالم النص؛ فهو « هوية النص التي يمكن أن نختزل فيه معانيه و دلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعياته و أيديولوجيته »[(1)] . و قد جاء اختياري لدراسة عنوان الكتاب "**مجمع البحرين**" في هذا الفصل، لما يحمله العنوان من دلالة تحيل إلى البعد المكاني أو الجغرافي، و تعمل في الوقت نفسه على لفت انتباه القارئ و تشويقه إلى السفر إلى عالم المقامات.

يذهب بعض الدارسين لفن المقامات إلى أنّ المقصود **بمجمع البحرين**: الشعر و النثر، باعتبار أنّ المقامة تمثل نقطة تقاطع لجنسين أدبيين مختلفين، مثل ما ذهب إليه شوقي ضيف" في كتابه: "المقامة" بقوله: « و يريد بالبحرين الشعر و النثر »[(2)]. هذا إضافة إلى ما أورده "محمد الطاهر مدوّر" في مقدمة الكتاب نقلا عن شوقي ضيف[(3)]. فضلا عما قدّمه غيرهما متأثرين بمن سبقهم، منقادين خلف مقولات جاهزة، فكانت لنا قراءة جديدة مؤسسة على محاولة تأويل العنوان في علاقته بمضمون النص، وفق ما يتوفر لدينا من أدوات منهجية.

يمثل العنوان في مقامات "**اليازجي**" رمزا ذا حمولة أيديولوجية« يتضمن غالبا أبعادا تناصية، فهو دال إشاري و إحالي، يوحي إلى تداخل النصوص و تلاقحها »[(4)]، من شأنه أن يجعل من النص رسالة موجهة لخدمة الدلالة، **فمجمع البحرين** مقتبسة من الآية القرآنية:«**و إذْ قَالَ موسى لفَتاه، لا أبرح حتى أبلُغَ مجمع البحرين أو أَمضي حقُبا»**[(5)]،

---

(1) أحمد قنشوبة، دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ضمن محاضرات الملتقى الوطني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى، الجزار، 2000 ، ص 81.

(2) شوقي ضيف، المقامة، ص 78.

(3) أُنظر: ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، التقديم، ص X.

(4) بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية، ضمن : السيمياء و النص الأدبي، ص 35.

(5) سورة الكهف، الآية، 60.

إنّ هذا التناص من القرآن مردّه اطلاع **اليازجي** على القرآن اطلاعا جادا، و كذلك فهمه له و توظيفه فنيا، ليضفي على مقاماته بعدا واقعيا متميزا، خاصة بالنظر إلى مشاربه الثقافية و الدينية، و لهذا التناص وظيفة دلالية هي التعبير عن خصوصية المقامات من حيث اختلاف العنونة عن مقامات الحريري و الهمذاني، ثم التعبير عن وضع خاص، و رؤية تمليها دلالة الملفوظين: **مجمع، و البحرين**.

العنوان عبارة عن جملة اسمية تتكون من اسمين: "**مجمع**"، خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو"، و هو مصدر ميمي(أو اسم مكان) مشتق من الفعل "جمع"، و يدل على موضع يلتقي فيه شيئان متفرقان، و "**البحرين**" اسم مثّنى ورد مضافا إليه، و المقصود بهما كما ورد في تفسير"ابن كثير": « بحر فارس مما يلي المشرق، و بحر الروم مما يلي المغرب » [(1)]، يدل لفظ "مجمع" على وجود تشتت، و المراد به إزالة الحدود التي تفصل بينهما من أجل تحقيق الوحدة ليبدوا شيئا واحدا، يرتبط ذلك بالأوضاع التي تجري في لبنان نتيجة للنزاعات و الصراعات الطائفية، التي تأججت نارها في عصر النهضة بين الدروز و الموارنة، و كان الجمع بين الدينين "الإسلام" و "المسيحية" ديدن دعاة القومية العربية الذين سعوا إلى تجسيد فعلي للحرية في ممارسة السياسة في "لبنان"، و كذلك الوقوف في وجه الاستعمار.

يعد "**مجمع البحرين**" الحجر الأساس في تحديد خريطة الوطن العربي كما تصوّره "**اليازجي**"، فالربط بين بحر فارس و بحر الروم كان انطلاقا من رؤية "**اليازجي**"، و موقفه من هذا التحديد الجغرافي، و هو محاولة القضاء على كل ما من شأنه أن يفرّق بين أجزاء الوطن العربي، و دعوة صريحة للاتحاد، و هو مركز تصب فيه روافد تاريخية، و تقام فيه محاورات دينية لتحقيق السلام، من خلال الجمعيات التي أسسها المسيحيون، و انضم إليها المسلمون و الدروز فيما بعد، و أهم هذه الحركات: الجمعية العلمية السورية، التي كان دورها حاسما في نشاط تيار القومية العربية، فما دام المؤلف ينشد للوحدة و السلام،

---

(1) ابن كثير، التفسير، قرص مضغوط، مكتبة التفسير و علوم القرآن، الإصدار15، إعداد الخطيب، الأردن. 1999،

لم يكن غريبا أن يلجأ إلى عنونة مقاماته بما يحيل إلى رؤيته إلى واقعه.

يمثل إذا العنوان "**مجمع البحرين**" بالاتساق مع المتن أو النص الذي يتصدره القلب النابض لحركة النص، و يتسّم بالبساطة و البعد عن التعقيد، و الانفتاح على عدد من القراءات، لغناه بالدلالات و الإيحاءات، من شأنه أن يشوّق القارئ لتلقي الحكاية، و يفتح آفاق التأويل، بغية استحداث فعل القراءة، و إعادة إحياء النص من جديد.

لم يسر **اليازجي** على منوال كتّاب المقامات في تسمية مقاماته بـ" المقامات" على غرار " الهمذاني و الحريري"، فقد آثر أن يطلق عليها اسم **مجمع البحرين،** محاولا أن يجعل لمقاماته خصوصية تبدأ من العنوان الذي يمثل إحدى أبرز مظاهر التجديد؛ فقد خلق عدوله عن اتباع سابقيه في العنوان ملمحا بارزا لرغبة جامحة في رسم مسار خاص في التعبير عن رؤيته.

3- **دور المكان** في **إبراز رؤية المؤلف**

يلعب المكان دورا أساسا في بناء الدلالة، و ذلك في إطار الوظيفة التي يؤديها بوصفه بطلا من أبطال المقامات. فالمكان منفعيّ يقوم بخدمة فنية من حيث إنه إحدى الشخصيات الأساسة، ولذا نرى في بعض الأعمال الأدبية أن المكان كان بطلا، وأن للمكان بطولة ظاهرة [1]. لتتحدد بذلك ملامح التلاحم بين المكان في المقامات و دورها الوظيفي من خلال دلالة الرحلة و علاقتها برؤية **اليازجي**.

يعتبر المكان في مقامات"**اليازجي**" امتدادا للتاريخ الذي انطلق منه في رحلته نحو السلام، و هو وسيلة فنية لعرض فلسفته في الحياة التي تنهض ا أفكاره الإصلاحية، من خلال مفهوم القومية العربية، و تفعيل الجانب الديني في بناء هذا التوجه الذي يفسره الترحال الدائم لشخصيات "**اليازجي**" عبر العالم العربي، و فتحها أبوابا كثيرة تلجها في جولة طويلة لاستحداث ما كان المؤلف يصبو إليه، في وقفة عند أهمّ المحطات التي رأينا

(1) أُنظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 96 -97.

أ ا تمثل رؤية **اليازجي** بجدارة.

هذا ما يقودنا إلى محاولة الوقوف عند الدلالات التي يحملها المكان في **مجمع البحرين**، و ذلك دون فصله عن الرحلة التي مثّلت هاجس كل من شخصيات المقامات و كذا المؤلف، فرأينا أن نقدم لمحة عامة عن دور الرحلة و دلالتها في **مجمع البحرين.**

أ- الرحلة

يخضع المكان في المقامة إلى الرحلة و التنقل الدائم بين الأماكن، فالمكان «آنِي، عايِر، لأن الشخصيات إما أن تكون قد أعدّت نفسها للرحيل(...)، و إمّا أن تكون قد دخلت المكان حديثا(...) و في كلتا الحالتين هي جوّابة رحّالة، تطوف الآفاق و تطرحها النوى مطارحها، مقرّها بلاد الغربة اجتيازا و ليس استقرارا»[1]**.**

يتواتر حضور فعل الرحلة في السرد بشكل مستمر، و يقوم على جملة من القواعد التي يقوم عليها، و لعل أهمها الاغتراب، هذا ما يمثله المقطع التالي من المقامة الهزلية: « **أزمعت الاغْتراب، و بكّرت بكُور الغراب**»[2]**.** يمثل رحيل الراوي "**سهيل**" إلى حيث لا يعلم الحدث الأكثر غموضا في القصة، و الاغتراب يعني السفر إلى أماكن غير معروفة و مألوفة بالنسبة إلى الشخصية المغتربة، و تكبده عناء السفر و مشاقه إعلانٌ عن رغبة ملحة في البحث عن ا هول و تعرية الحقيقة، أو هو إرادة المؤلف لاستعادة ذكرى أو لبناء حلم يتطلع إلى تحقيقه من خلال الرحلة.

و لكن اغتراب "**اليازجي**" في مقاماته يختلف عن اغتراب شخصياته، فهي- شخصياته- في بحث دائم عن الحقيقة التي تتوارى خلف كيفية تجلي المكان في السرد، بينما اغتراب "**اليازجي**" ناجم عن خلجات نفسه الباحثة عن التغيير، و عن شعوره بالاغتراب في زمنه الذي شابته كل أنواع المظالم و عدوان الاحتلال، فتحول فيها المكان

(1) يوسف إسماعيل، المقامات، التحولات و التبني و التجاوز ، ص 36-37.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 89.

-نتيجة لذلك- إلى مجّرد ذكرى راسخة في ذهن المؤلف، ما جعله يسافر بحلمه و خياله إلى ذلك الزمن الذي يرى فيه زمن العروبة، و يتجول بين الأماكن التي كانت تمثل معالم الحضارة الإسلامية، فرحلة "**اليازجي**" إلى هذه الأماكن، أو كل الأماكن التي تفصح عنها مقاماته، دافعه الحنين إليها بوصفها تمثل معالم وطنه الأم، أي الوطن العربي الذي يمثل فيه كل مكان زاره رفقة شخصياته محطة أساسة من تاريخ الأمة العربية، فهو بيت الطفولة الذي ولدت فيه الحضارة العربية.

فالرحلة مستمدة من أسطورة البحث، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة يعّبر عن العجز، و عدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي(1). و ذا فرحلة البطل و الراوي في **مجمع البحرين** مردّها البحث الدائم عن الحقيقة، و الدعوة إلى التغيير.

تعكس رحلة البطل **الخزامي** و الراوي رحلة "**اليازجي**"نفسه الذي اعتمد الرحلة إلى الزمن الماضي مطّية ليجوب معالم الوطن العربي، فهو- **اليازجي**- يدفع بشخصياته لتقصي حدود عالمه و السفر عبر أوضاعه ليقف أمام التاريخ، و يفسح ا ال للقارئ لتقصي مراحل الالتحام بين الرحلة كفعل تقوم به الذات الفاعلة، و المكان كمسرح يتجسد فيه الفعل البطولي.

كان دور الرحلة فّعالا في إبراز دور و أهمية المكان، و ذلك في ضوء طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما في مقامات **اليازجي،** فالأساس في الرحلة مضيّ الشخصية إلى الكشف عن حدود المكان، و تحديد جغرافية الوطن الأم، إما أن يكون قد خطط إليها مسبقا، أو أن يكون قد ألقت به صروف الزمن إليها، كما تساهم الرحلة في تحقيق ثنائية اللقاء و الفراق التي من خلالها يتم بناء المشهد و الحوار، أما الرحلة بالنسبة إلى"**اليازجي**" فهي بمثابة خطة لإعادة بناء الوطن وفق ثنائية (الحاضر/ الماضي)؛ أي توعيـ ـة الإنسان العربي

---

(1) أنظر: سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص107

بوضعه في زمنه، معتمدا على فتح ملفات التاريخ، و بعث الروح في تلك الأماكن، بوصفها الموطن الأم الذي يحتضن أبناء الأمة العربية، و على هذا الأساس ارتبط المكان- بحسب دلالتها- بمبدأين؛ حوار الأديان، و القومية العربية.

ب- المكان و مبدأ حوار الأديان

عمد "**اليازجي**" إلى سلوك طريق آخر في عرض مفاهيم و رؤى كان الأساس فيها إقامة مبدأ الحوار، و لهذا رأينا أن نقف عند أهم المحطات التي استوقفتنا مليا، معتمدين على الإطار العام لرحلة البطل والراوي.

تحدث الرحلة في المقامات هندسة دلالية ليبدو المكان كما تحدثت عنه "جوليا كريستيفا" «منظورا أو رؤية»(1)؛ إذ يفرز مسار رحلة البطل و **سهيل** عن ثلاث محطات رئيسة هي(**يثرب، مكة، القدس**)، جعل من خلالها "**اليازجي**" الأحداث تدور في فضاء ديني، و في ظل التناغم بين موقع المكان من "**مجمع البحرين**" و ما يوحي إليه، يمكن للقارئ أن يلمس تلك الدلالات التي تحملها إليه كل رحلة.

1- يثرب

يلتقي "**سهيل**"" **الخزامي**" في المقامة الحجازية في مدينة "**يثرب**"، و هي المقامة الثانية من الكتاب، تمثل مدينة "**يثرب**" المحطة الأولى للرحلة، يتعدى فيها المكان كونه مجرد عنصر شكلي إلى كونه عنصرا ذا حمولة تاريخية و دينية، «فالمكان ليس مسطحا أو أملس، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة»(2). إذ تتحول المدينة من مجّرد فضاء هندسي يؤطر الأحداث، إلى علامة تستمد حيويتها من التاريخ الإسلامي للوطن العربي، فهي "أي **يثرب**" تعني الكثير للمسلمين، إليها هاجر **الرسول -صلى الله عليه و سلّم-** من قريش، و منها سطع نور الإسلام، و فيه مهّد هذا الديـن الجديـد

(1) حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 15.

(2) حميد الحميداني، المرجع نفسه، ص 70.

لازدهار الحضارة العربية الإسلامية.

يستطيع المتأمل للنص أن يلمح دعوة صريحة إلى انطلاق العرب و تحركهم من الدين و التاريخ، فالدين مصدر قوة المسلمين، فهو يرفض التواكل و الانهزامية و الاستعباد و الظلم، و يدعو المسلمين إلى تحقيق الوحدة، و الحفاظ على الوطن، و هذا ما تفصح عنه الرحلة حيث يقول:« **نهضت من الأهواز أريد قُطُر الحجاز، فَخرجت أطْوي السباسب و البسابِس، في عصبة من أولي الخَلابِس* فَكُنت أتفكه منهم بِالحَديث، و أتنقلُ منه بِالقَديم إلى الحَديث، و ما زلْنا نطْعن في المفاوز و نضرب حتى دخلنا مدينة يثرب، فأقمنا فيها غرار شهر** » [1]. تحمل رحلة "**الخزامي**" إلى "**يثرب**" بعدا دلاليا، يتجلى من خلال تطبيق مبدأ حوار الأديان، و تفعيل دور الحوار في بناء الحضارة العربية.

يعتمد المؤلف في بناء الأحداث على جملة من المتناقضات بين الدين الإسلامي الذي يظهر في النص وفق جملة من المكونات الفنية و السردية، و الدين المسيحي خارج النص المتمثل في شخصية المؤلف، و هذا ما يدعونا إلى القول: إن انحياز "**اليازجي**" إلى توظيف الثنائية: الإسلام(المكان)/ المسيحية(المؤلف) مصدره إيمان قوي لديه بتحقيق حوار الأديان من منظور حضاري، يسعى فيه إلى الارتقاء بالنص (المكان) من المستوى الأدبي الجمالي إلى المستوى الدلالي، و يعكس وضع العرب في لبنان الذين عانوا في عصر النهضة الأمرّين نتيجة الصراع الطائفي بين الدروز، و الموارنة المسيحيين، و في هذا الإطار تتضح للقارئ رؤية المؤلف الذي جعل الدين مبدأ ينطلق منه مع شخصياته من مدينة " **يثرب**" نحو تفعيل دوره في النهوض بالأمة العربية، و تعزيز مبدأ الحوار من أجل القضاء على النـزاعات الداخلية، ليتحول "المكان" إلى معادل موضوعي لرؤية **اليازجي.**

2- مكّـة

***** الأهواز: مكان بين البصرة و فارس، سنتطرق إليه بالتفصيل في العنصر التالي، السباسب: الفلوات المهلكة، البسابس: القفار، الخلابس: الحديث الرقيق.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 09.

تستمر رحلة " **سهيل**" و "**ميمون**" حيث يصلان في المقامة قبل الأخيرة المقامة "المكية" إلى"**مكة**" يقول "**سهيل**": « **قدمت مكة** في **ليلة عكة، فنزلت ببكة**»(1). تعد (**مكة**) أولى الأماكن المقدسة لدى المسلمين، بناها سيدنا "**إبراهيم**"-عليه السلام- و فيها أنزل الله تعالى الوحي على رسوله الكريم "**محمد**" -**صلى الله عليه وسلم**- و ا قبره-**صلوات الله عليه**- و هي أول مسجد بني في التاريخ، و قبلة المسلمين، يقول الله تعالى:« **قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلةً ترضاها، فول وجهك شطر المسجِد الحَرام، و حيثُ ما كُنتم فَولوا وجوهكُم شطره**»(2).

انطلق المسلمون من هذا المكان لنشر مبادئ الدين الإسلامي، من العدل و المساواة و السماحة و الحرية و الوحدة العربية و الإسلامية، كما تمثل انطلاقةَ "**ميمون بن خزام**" في رحلته نحو العالم الجديد، فتوبته في "**مكة**" هي دعوة موجهة لكل عربي إلى ضرورة الوعي و الاستفاقة من السبات الذي طال أمده، و كذلك إدراكه للنتائج الوخيمة التي تنجم عن التشتت و الاختلاف الطائفي، حيث يقول **الخزامي**: « **فاعبدوا اللهَ مخلصين له الدين، و لا تكُونوا ممن يعبده على حرف، فَذَلك هو الضلال المُبين، و اذكُروا أن الزمان ريح قُلّب و الدنيا برق خلب، و لا يذْهلنّكُم الحَالُ عن المآل** »(3).

ينبع من هذا المكان المبارك "**مكة**" نور الحق المبين الذي يحصّن المؤمن من شهواته، و يحثه على مواجهة الصعوبات التي تعترض طريقه نحو الحرية، إذ يقول تعالى :«**إن أولَ بيت وضع للناس للذي ببكةَ مباركاً و هدى للعالمين** »(4)، كما يرفض الإسلام الظلم و الاستبداد و الاستعباد و الخضوع، و ينبذ العرقية و العصبية التي حذت بالبشرية إلى التخلف، و بتطبيق مبادئ هذا الدين تتمكن الأمة العربية (لبنان) من تحقيق سيادتنا على

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 389.

(2) سورة البقرة، الآية 144.

(3) المصدر السابق، ص 390.

(4) سورة آل عمران، الآية 96.

أرضها، و تستطيع أن تتجاوز مأساوية الوضع اللبناني و العربي الراهن في عصر النهضة، و ا نزامية العرب أمام الأتراك و الأوروبيين.

يكمن سبيل الأمة العربية نحو التحرر في عملها على محاورة الآخر العربي، على اختلاف انتمائه، و طريقها إلى التحضر هو ما دعا إليه "**اليازجي**" من خلال ما قدمه للقارئ من علامات و رموز، جاءت في النص في شكل أماكن ترجمت رؤيته إلى الوضع اللبناني، و عكست حلمه و دعوته إلى التوحد.

يحاول "**اليازجي**" أن يجعل الحوار مبدأً لصناعة الحدث، فحوار الأديان- بين الإسلام كما تنص عليه نصوص المقامات، و المسيحية باعتبار الانتماء الديني للمؤلف- من شأنه أن يدعو إلى التسامح و التصالح كما يدعو إليهما الإسلام، يوحي ذلك إلى تصور خاص للواقع الفكري اللبناني الذي يؤطر هذه الرؤية، دف تحقيق التواصل مع القارئ، و تحويل الرؤية إلى معاينة ميدانية لواقع "**اليازجي**" مع مراعاة السياق النصي.

3- القدس

تنتهي أحداث القصة في المقامة القدسية في "بيت **المقدس**"، يقول سهيل:**« لقيت أبا ليلى في المسجِد الأقْصى، بين جمهور لا يحصى»**[1]. و في هذا ا ال يمكننا أن نطرح هذا السؤال: لماذا جعل "**اليازجي**" الأحداث تنتهي في "**المسجد الأقصى**"، و للإجابة عن ذلك كان علينا أن نعود إلى مقاربة ما يحمله هذا المكان من دلالات تتناسق مع مرجعياته التاريخية و الدينية، ليلعب الدين وظيفة الكشف عن الأبعاد التي يرمي إليها "**اليازجي**".

يعد "**بيت المقدس**" أحد أهم الأماكن الإسلامية و هو أولى القبلتين وثالث الحرمين، و هو مكان مقدس لدى اليهود و النصارى و المسلمين، فهو« مهبط الأنبياء و منبع الرسالات و القبلة التي تتجه نحوها قلوب المؤمنين، ليس في العالم كله مدينة تحاكيها، في

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 395.

ما اجتمع فيها من آثار مقدسة»[1]، فقد اجتمعت في هذا المكان كل مؤشرات القداسة، يقول "**الخزامي**":« **الحَمد لله الذي جعلَ حرمه أمنا للعباد، و مقّاما للعباد**»[2].

يتضح أن رحلة "**اليازجي**" في تحقيق آماله ما تزال متواصلة، فوصول "**الخزامي**" إلى آخر محطة، و إعلان توبته مرة أخرى في "**المسجد الأقصى**" من شأنه أن يحدث في السرد نقلة نوعية بين تجلي المكان في نص المقامة الأخيرة، و صورة **القدس** في التاريخ و أهميتها الدينية، أي التداخل بين التاريخ و الدين، فهو مقام يمارس فيه العباد طقوسهم الدينية على اختلافها، لأ ا مهد الديانات السماوية، إذ:« لا يعرف التاريخ مدينة تركزت فيها الديانات السماوية الثلاث الموسوية، و المسيحية، و الإسلام كمدينة بيت المقدس، و بالتالي لا يعرف التاريخ مدينة مثلها عمرت بالكنس و الكنائس، و المساجد و المساجد (...) و ما إلى ذلك من أماكن مقدسة»[3].

يعد احتواء فضاء القدس للديانات الثلاث، احتواءً للقضية العربية بوصفها قضية أساسة انبنت عليها المقامات، و يشير ذلك التماثل على المستوى الدلالي بين تعدد الأديان في **القدس**، وتعددها في لبنان إلى الدعوة إلى محو سلبية هذا التعدد، عن طريق التعايش السلمي بين مختلف الطوائف و حوار الأديان، كما أن تشابه الأسباب يعني توقع حدوث نفس النتائج، أي أن استمرار الصراع بين الدروز والموارنة في لبنان، سيؤدي حتما إلى التشتت و الضياع وسط غياهب الفتن و الخلافات.

لعب المكان دورا بارزا في إبراز رؤية المؤلف، ليعيدنا إلى زمن صدر الإسلام، فما كان يدعو إليه "**اليازجي**" في **مجمع البحرين** يذكرنا بما جرى في تاريخ القدس. فقد أقيم في عهد "**عمر بن الخطاب**"-رضي الله عنه- ميثاق يتم بموجبه عقد صلح بين المسلمين و النصرانيين بطلب من البطريرك في "**بيت المقدس**"، دون أن يمس أحد من الطرفيـ ـن،

---

(1) إسحاق موسى الحسيني، مدينة القدس (عروبتها، مكانتها في الإسلام)، دار القلم، دمشق، دار الشامية، بيروت، ط1،2000،ص 39.
(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 395.
(3) إسحاق موسى الحسيني، المرجع السابق، ص 65.

فكان العهد العمري ميثاقا و أمنا للناس في ذلك البلد المقدس، دون إجراء أي تفريق أو تعصب بين الجهتين[1]، و في ذلك الزمن « قامت في بيت القدس حضارة روحانية فذة، و تلاصقت المساجد و الكنائس و المعابد، و ارتفع اسم الله عاليا، و اطمأنت القلوب»[2]، لتجسد تطلعات "**اليازجي**" إلى إقامة عالم جديد يسوده التسامح و الطمأنينة و السلام، و تقود الأمة العربية و اللبنانية إلى إعادة بناء ذاتنا، و صناعة وجودها، و رسم مستقبلها على جملة القواعد و الأسس التي يضعها الدين الإسلامي، فكما « كان بلوغ العرب أعلى المستويات السياسية و الثقافية في القرون الوسطى مرتبطا بانتشار الإسلام، فإننا نجد أن العربي غير المسلم، يجل الإسلام دينا و يعي دوره الحضاري»[3].

انطلق "**اليازجي**" إذا من تاريخ الأديان في رحلته إلى السلام، التي رسمتها رحلة "**الخزامي**" عبر الحضارة العربية الإسلامية، حيث كان لاستحضار الأماكن المقدسة الثلاث "**يثرب، مكة، القدس**" دلالة خاصة باعتبارها أهم المعالم الدينية حضورا في ذهن القارئ، و في ذاكرة الأمة العربية بمختلف توجهاتنا، حيث يقول **رسول الله-صلى الله عليه و سلم-** في فضلها و أهميتها وقداستها، مما رواه أبو هريرة:« تشد الرحالُ إِلَى ثَلاَثَة مساجد: المسجد الحرام، و المسجد الأقصى، و مسجدي هذا»[4]، أي مسجد **الرسول-صلى الله عليه و سلم-** بالمدينة المنورة، فكانت انطلاقته من الدين الإسلامي، منبع الحضارة العربية و أصل ظهورها، و مصدر قوتنا، و حافظ روحها و فكرها، و انتهت بمدينة **القدس** التي عكست صورة لبنان و رسمت واقعه.

مثّلت هذه المحطات ملخصا لسلسة رحلات البطل، التي حملت في كل مرحلة بعدا دلاليا، نقل للقارئ مرحلة الإنعاش التي وصل إليها العربي، و ذلك في مقابل واقع

---

(1) أُنظر: الموسوعة العربية العالمية، قرص مضغوط، C.D، المدير و رئيس التحرير: أحمد مهدي محمد الشويخات، 2004.

(2) إسحاق موسى الحسيني، مدينة "القدس"، ص99.

(3) الموسوعة العربية العالمية، قرص مضغوط C.D.

(4) موسى الحسيني، المرجع السابق، ص 113.

العربي في الماضي، يفضي بنا إلى القول إنّ الزمن الماضي يعيد نفسه في نصوص المقامات، ليعبر بوضوح عن أزمة لبنان و أزمة العرب، و صلب الأزمة الحضارية التي تفتقر إلى الحوار، و من هنا تظهر رؤية "**اليازجي**" للواقع المعيش في **مجمع البحرين** من خلال التاريخ و الدين، و تتحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين المكان الديني، و بين الشخصية البطلة، التي تحاول من خلال المكان أن ترسم مستقبلها، و هو تحقيق السلام؛ إذ تؤثر البيئة الموصوفة على الشخصية و تحفزها على القيام بالأحداث، و تدفع ا إلى الفعل حتى إنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية[1]، و هذا ما تعبر عنه المقامات، فقد انعكست طبيعة المكان و قيمته التاريخية و الدينية على شخصية البطل، الذي تحول في اية المطاف إلى شخصية سوية خيّرة، كما عبرت التوبة في خاتمة المقامات عن آمال و مستقبل شخصية حقيقية من خلال رحلة بحثها عن السلام.

يمكننا القول - انطلاقا مما سبق- إن **اليازجي** استطاع أن ينحرف عن المسار الذي رسمه "الحريري و الهمذاني" لتتحول الأماكن في مقاماته إلى علامات تحمل من الدلالات ما يجعلها قادرة على ترجمة واقع عصر النهضة -إلى حد بعيد-

ج -المكان و القومية العربية

رسم تحديد الراوي لجغرافية المكان في "**مجمع البحرين**" إحداثيات الدلالة العميقة، عمل من خلالها على رسم خريطة العالم الذي دارت فيه الأحداث، و هي عبارة عن معالم عربية، كانت بمثابة تصوير لحقيقة الحياة بين زمن الماضي و الحاضر.

فإذا كانت شخصيتا "الهمذاني و الحريري" قد اختارتا مملكة الإسلام مكانا لوقوع الأحداث«التي تشكل على طول امتدادها م لهما الأبوي»[2]، فقد اختارت شخصيات "**اليازجي**" مملكة العروبة مسرحا لأحداثها، منها بدأت رحلتها و إليها انتهت،

---

(1) أُنظر: .Philipe Hamon, introduction à lanalyse du discriptif، نقلا عن حسن بحراوي، ص 30.

(2) يوسف إسماعيل، المقامات، ص 24.

و هنا يمكن أن نطرح السؤال: لماذا اختار "**اليازجي**" خريطة العالم العربي تحديدا؟ و إذا كانت مقاماته تقليدا أعمى لمقامات الحريري -كما يزعم البعض- فكيف نفسر عدم محاكاته إيّاه في اختيار مملكة الإسلام؟ بل على العكس حيث كان رسمه لحدود الوطن العربي دقيقا في **مجمع البحرين،** لتتحول بذلك القومية العربية إلى القضية الجوهرية.

تكشف رحلة "**سهيل**" و "**ميمون**" عن الحدود الجغرافية للعالم الذي اختاره **اليازجي** في مقاماته، التي تمتد من أقصى شمال سوريا "أنطاكية"، إلى أقصى جنوب اليمن و عمان، يقول: «**شخصت إلى أنطاكية الروم،** في **عصابة كزهر النجوم**»[1]. **و** يقول: « **ألقتني صروف الزمان إلى عمان** »[2]. و أنطاكية مدينة تتميز بشهرة سياحية لأهميتها التاريخية، تنازلت فرنسا عن أنطاكية لتركيا عام 1939م، في عهد الانتداب الفرنسي على سوريا بموجب معاهدة أنقرة الثانية[3].

و تمتد الحدود من الأهواز شرقا إلى الإسكندرية في مصر غربا، كان تحديد **اليازجي** للعالم دقيقا حتى أنه جعل من الأهواز جزءا لا ينفصل عن بلاد العرب، فالأهواز مكان بين البصرة و فارس، و الأصل فيها الأحواز، و هي جمع مفرده حوز و يعني التملك، أطلق الفُرس على هذا الإقليم في العهد الصفوي اسم "عربستان"، و معناه أرض العرب، سكنته بعض القبائل العربية، مثل إياد، و ربيعة و بكر و تميم و تغلب[4] ، لم تكن انطلاقة **اليازجي** من الأهواز عبثا، بل كان مرّد ذلك وعيه و إدراكه لخصوصية هذا المكان، من حيث كونه مكانا يقطنه من يتكلم لغة الضاد، و مادام هؤلاء يتكلمون العربية- اللغـة التي أسرت المؤلف في رحا ا- فبلادهم لا تنفصل عن العالـم العربي، و تستمر رحلته حتى الإسكندرية غربا يقول: «**نحَونا الإسكندرية من القاهرة،** في **عفـرة**

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 237.

(2) المصدر نفسه، ص 347.

(3) الموسوعة العربية العالمية CD.

(4) أنظر: الموقع الإلكتروني: الأحواز/ar.wikipidia.org/wiki

صاهرة »(1)**.**لتكتمل صورة خريطة العالم تحت لواء ما يسمى حاليا المشرق العربي.

يمنح المكان في مقامات "**اليازجي**" المؤلف الأمان، فهو يمثل الوطن الذي ترعرع فيه ونما وتربى، وهو الأم الذي ترعى أبناءها بدفئها و حنا ا و عطائها، و لا ينقص من قيمة الأماكن تعددها و تنوعها، فهي عبارة عن كل متناسق، ففي شبه الجزيرة العربية تقع أحداث المقامات التالية: " الحجازية، الخزرجية، التغلبية، التميمية، العبسية، التهامية، المضرية، اليمامية، النجدية، العكاظية، المكية " و في العراق :" البغدادية، الكوفية، العراقية، الحكمية، البصرية، السروجية، الموصلية، الحلية، الفراتية، الرصافية، العراقية" و في مصر: "الصعيدية، الأزهرية، المصرية، الرشيدية، الأنبارية، الدمياطية، الإسكندرية"، و في سوريا: " الشامية، الحلبية، الدمشقية، الأنطاكية، اللاذقية "، و في اليمن: الطائية، العدنية، الحيرية"، و في فلسطين:" الغزية، و الرملية، و القدسية"، و في لبنان: "اللبنانية "، و في عمان: " العمانية"، كما نلاحظ أن معظم مقامات **مجمع البحرين** تحمل أسماء مدن عربية، و بذلك تكتمل جغرافية الوطن العربي كما تصوره **اليازجي** الذي ضم شبه الجزيرة العربية، و العراق، و مصر، و سوريا، و اليمن، و فلسطين، و لبنان، وعمان

تمثل هذه الأماكن ذكرى راسخة في ذهن المؤلف، و استحضار هذه الذكرى في النص له أبعاده الدلالية الناجمة عن التحام صورة المكان كما يصوره التاريخ في الزمن الماضي. بالمكان نفسه في زمن"**اليازجي**"، ثم إعادة تشكيله في النص، فيجعل منه مزيجا من ذكريات المكان الأول، و حضور مظاهر المكان الثاني بغرض إحياء المكان القديم الذكرى، و بعث الحياة بمظاهرها العتيقة في المكان المتناول(2).

و ذا يظهر الوطن العربي في **مجمع البحرين** بوصفه بيتا واحدا، و لحمة واحدة، لا يفرق بين أطرافه أي شيء، لا الحدود الجغرافية، و لا الانتماء القبلي، و لا الدين، لتغدو العلاقة بين الماضي و الحاضر المحور الذي يدور حوله السرد، و باعث الروح لأمة

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 371.

(2) أنظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 76.

تعيش أزمة حضارية، و تحتضر بين أحضان الآخر، و هذا ما دفع **اليازجي** إلى تتبع أهم المدن التاريخية التي قاد فيها العرب العالم نحو التقدم و التحضر.

ينطلق "**سهيل**" في المقامة البدوية نحو الاكتشاف و المعرفة، فقد قاده الفضول و ملله من الجمود و رغبته الجامحة في الكشف عن المبهم، إلى أن يخوض مغامرة البحث عن ا هول، إذ يقول **:« مللْت الحَضر*، و ملْت إلى السفَر، فَامتطَيت ناقَةً تسابِق الرياح، و جعلْت أخترق الهضاب و البِطَاح »**(1)، غير أنه لا يذكر المكان الذي قدم منه، و لا الوجهة التي يقصدها، فالمكان في المقامة الأولى مفتوح، مطلق، ينعكس على الشخصيات القائمة بالفعل البطولي، لتظهر في المقامات بوصفها جوّالة، رحّالة، تجوب أطراف العالم بحرية، الحريةَ التي تنشدها خلال مسيرتا، يعدّ انطلاق الراوي من ا هول نحو ا هول المحاولة الأولى لمحو الظلام، و مناجاة لما سيكون، و رغبة ملحة في الكشف عن الغموض، و بحثا دائما عن الحقيقة.

يلتقي "**سهيل**" "**الخزامي**" في موماة شاسعة وسط الظلام الدامس، و بالتحديد في "خيمة"، حيث يقول : **« حتى خيم الغسق، و تصرم الشفَق، فَدفعت إلىَ خيمة مضروبة و نار مشبوبة »**(2)**.** تمثل الخيمة المكان الأول الذي حدده الراوي في المقامات، و هو يعد من أهم الأماكن، لما يحمله من دلالات؛ فالخيمة تمثل مأوى العربي و بيته الأبوي، و هي رمز العروبة في أبرز تجلياتا، لتعدو العلاقة بين المكان "الخيمة" و الشخصية علاقة الدال بالمدلول، و يصير امتدادا للإنسان، حتى « إذا وصفت البيت، وصفت الإنسان »(3) .

تحمل الخيمة كل الصفات التي من شأ ا أن تبعث في نفس القارئ إحساسا بتميز المكان، فانتماء الشخصيات النصية: "الراوي، البطل"، و "**اليازجي**" إلى العروبـة،

*الحضر في هذا الموضع بمعنى الإقامة.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 03.

(2) المصدر نفسه، ص 03.

(3) رينيه ويليك، أوستن وارين نظرية الأدب، ص 288 .

يجعل التعدد أمرا مستحيلا، كما تجعل من العروبة سمة جوهرية مهيمنة على النص، فهذا المصطلح –العروبة- يفضي بنا إلى أهم القضايا طرحا في عصر النهضة، و هي القومية العربية، و تجعل منها قضية واحدة لدى العرب، و ذلك انطلاقا لما يحمله المكان في علاقته بالشخصيات من دلالات، فـ «للفضاء أهمية قصوى في تشكل الفرد و أحاسيسه و انفعالاته منذ مراحله المبكرة، و من هذا الارتباط يبرز الوعي و الإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدد »[1] ، و بهذا يكون المكان "الخيمة" المحور الأساس الذي يتحدد من خلاله مسار الأحداث، مما يعني أن قضية هذه الشخصية تبدأ من هذا المكان.

تمثل أرض الوطن العربي بيت "**سهيل**" و البطل "**ميمون**" الذي ولدا فيه، فهو بيت الطفولة الذي يناشدانه الاستقرار فيه، و يبحثان عنه، و يحيي لديهما ذكرى راسخة هي أصل وجودهما، و سبب ترحالهما الدائم، إذ يقول في المقامة اليمامية: « **تقلدت السفَر طَوق الحَمامة، منذُ اعتجرت بِالعمامة، و كُنت أهوى ديار العرب العرباء، لما فيها من الشعراء و الخُطَباء و البلَغاء و النجباء، فَكُنت أزجي إِلَيها الركَاب، و أتضمخ بِالعجاج و العكَاب** »[2]

يتواتر توظيف بعض الملفوظات في النص، بحسب ما يفرضه السياق النصي في المقامة، و كما يراه المؤلف بوصفها طريقة مثالية لإبراز رؤيته؛ إذ تجعل الرحلة المكان بؤرة النص من خلال قوله: " و كنت أهوى ديار العرب العرباء "، فتناسق لفظ "ديار" الدال على المكان، و لفظ "العرب العرباء" الدال على هوية ذلك المكان، معناه أن نضع مفهوم القومية العربية حيّز التحليل، كما يمكّن القارئ من الولوج إلى عالم النص.

يفصح ذلك التناسق الدلالي بين المكان و الشخصية عن رؤية المؤلف لهذه القضية، و مدى إدراكه لمأساوية العالم العربي الذي يعيش إحدى أكثر الأوضاع تأزما، و هي الانقسام الطائفي، مما يدعو هذا الوضع المتردي إلى العمل على تفعيل دور حركة الوعي القومي التي ظهرت في القرن التاسع عشر، من أجل تحقيق الوحدة العربية، و وضع

(1) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 241.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 341.

حدّ لحالة التدهور التي عرفها "لبنان" على جميع المستويات، و ربما كان ذلك الحافز الذي حذا بـ "**اليازجي**" إلى أن يجعل الكتابة الأدبية (المقامات) وسيلة للتواصل مع القارئ.

يقول "**سهيل**" في المقامة الحلبية:« **كانَ لي صديق بِظَاهر الشهباء، ينتمي إلى العرب العرباء، و كُنت و إياه كالمــَاء و الراح، أو كنديمي جذَيمةَ الوضاح...** »[1]، و يقول في المقامة الخزرجية: «**دخلت بلاد العرب** »[2]، يكشف هذا المقطع عن ذلك التجانس بين المكان "الشهباء" و هو اسم قديم أطلقه العرب على مدينة "حلب"، و بين صفة العروبة، مما يكسب الموضوع طابعا شموليا تخضع إليه كل مقامات "**اليازجي**"، إذ يتكرر توظيف هذه الصفة اللصيقة بالأماكن، حتى لا يكاد القارئ يعثر على مقامة واحدة تخلو من هذه الأوصاف، فتكسب النصوص بعدا دلاليا، و تثّبت في ذهن القارئ صورة مميزة لهوية الشخصية المتحدثة، و هوية المؤلف، و تحيل إلى الواقع العربي الذي يصارع في هذا الزمن محاولات الاستعمار و الوجود التركي لطمس معالم العروبة و مقوماتا.

أسفرت الرحلة في **مجمع البحرين** عن مستوى دلالي آخر، من خلال استنطاق وظيفتها و دورها في السرد، فقد ساهمت في الكشف عن دلالية الأماكن و انتمائها التاريخي، من خلال تلك الأوصاف التي حددت هويتها، فهي في اقترا ا ببعضها البعض عبارة عن لوحة من الحضارة العربية، بما قدمته من ملامح تلك البيئة القديمة، من بواد ومعاهد و خيم و أودية و أحياء و مفاوز و مجالس، يقول **سهيل** في المقامة التغلبية: «**شخصت في نفَر من أهل العالية إلى أطراف تلك البادية، فَسرنا لا نألو جهدا و لا نعلو مهدا حتى تبطّنا مفَازةً قد ضربت أساهيجها الريح كأنها أهاجيج شق أو سطيح* (...)فَسِرنا بينهم كالنعــاج بين الذئاب، حتى انتهينا إلى حلــة كثيرة الخيام و القباب مكْتظة بالخَيــل والركاب**» [3].

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 53.
(2) المصدر نفسه، ص 33.
* الأساهيج خطوط الرمل، الأهاجيج: ما يخطه الساحر في الرمل بحسب صناعته، شق: اسم كاهن من اليمن يقال إنه كان نصف رجل، سطيح: كاهن آخر، يقال إنه كان بلا عظام.
(3) المصدر نفسه، ص 79.

عمد "**اليازجي**" إلى وصف المكان من منظور البيئة القديمة، كما قدّم صورة تنبض بالحياة لزمان غير زمانه، اهتدى إليه "**اليازجي**" ليعيد بعثه من جديد و يحيي مآثره، فهو منبع الأمان، باعتبار أن المكان القديم بمثابة الملجأ الذي يلوذ إليه المؤلف من جور الزمن. فمصدر غنى و عطاء و دفء الأماكن القديمة هو هذا الشعور بالأمان و الاطمئنان اللذين يمنحهما المكان القديم(1).

لم يذكر الراوي "**سهيل**" و البطل منشأهما بدقة، فمنشأهما هو أي مكان و لا مكان(2) . فما داما يتجولان في أرض العروبة، فهما في وطنهما و بيتهما، و كأني **باليازجي** يريد أن يفعّل دور المكان العربي في الحفاظ على الهوية العربية، و يعي أبناء الأمة العربية دورهم الحضاري في بناء وطنهم و كيا م، و صناعة وجودهم، إذ عادة ما يشعر المسافر بالغربة،« فالمكان الجديد فيه غرابة تحتضنها عناصره الجديدة من كلام و مفاهيم الزمان »(3)، ولكن البطل لا يشكو بعده عن وطنه فموطنه أرض العرب شامة.

تأسست الأماكن في مقامات "**اليازجي**" وفق منظور واقعي، يتناسق فيه التاريخ مع الزمن الحاضر، ليحيل إلى رؤية المؤلف، و يعيد إحياء الذاكرة القومية العربية، و يبعث فيهم الشعور بالعروبة و الانتماء، و إذ ترتبط بين هذه الأماكن عناصر كثيرة، فهي تشترك في تاريخها و دينها و انتمائها و لغتها، كما يهدف المؤلف إلى تكوين إدراك و وعي بالحاضر اللبناني الذي يعيش وسط زحم من المتناقضات، و تحديد المطالب التي كان دعاة القومية العربية يرون أ ا من أسس بناء العالم العربي، و هي محاولة تجسيد مفهوم العروبة في ضوء الوحدة العربية، و القضاء على النـزاعات العربية، و تحقيق الحرية و الانفصال عن الحكم التركي الذي عات في البلاد العربية فسادا، و التصدي للمحاولات الخارجية لدخول الوطن العربي تحت شعار الحماية، و بالتـالي تحريـره

(1) أُنظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص84.

(2) أُنظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص 12.

(3) يوسف إسماعيل، المقامات، ص 12.

و ممارسة الحياة وفق قوانين تضعها السلطة الداخلية المستقلة.

و منه كان لاستدعاء المكان العربي في المقامات حضور دلالي، عكس محاولات بعض المفكرين الجادة-خاصة **اليازجي** الذي يعد من الرواد الذين مهدوا لتأسيس حركة الوعي القومي- لإعادة بناء الحضارة العربية، و تأسيسها على مبادئ نادى ا أنصار الوعي القومي في عصر النهضة، كما ساهم في ظهور رؤية المؤلف وفق مجموعة من المفاهيم أهمها حوار الأديان، و القومية العربية.

4- علاقة المكان بالشخصيات

تملي خصوصية كل مكان في المقامات على السارد توظيفه توظيفا دلاليا خاصا، يفرض على الشخصيات القيام بأدوارها البطولية في إطار ما يوحي إليه المكان، و ذلك بالاتساق مع النسق الفكري الذي يعبر عنه المكان، فكانت ستون مقامة كافية لتحدد معالم الواقع، و تنقل صورا حية من صور الحقيقة كما يراها "**اليازجي**"، ترد فيها الأماكن موزعة بشكل منتظم في ضوء ما تمليه طبيعة الموضوع، و كفيلة لأن تفعّل الدور الذي تقوم به الشخصيات، مما يؤدي إلى تنوع الأمكنة، من دور القضاء و المساجد و المدارس و الحانات و غيرها، و يحدث في النص تكثيفا للدلالة.

استلزم ذلك ظهور ثنائيات ضدية انبثقت عن العلاقة التي تجمع الشخصية بالمكان، في إطار يسمح بتتبع ما تؤديه هذه العلاقات من وظائف بنيوية و دلالية، بوصفها رموزا و صورا تركيبية للدوال و المدلولات، و سنركز في التحليل على الخصائص و الصفات الدينية و السياسية و الاجتماعية، مما يتعين عليه تصنيف الأماكن بحسب توزيعها في المقامات إلى المقدس و المدنس، و الحضر و البادية.

أ- المقدس/ المدنس

تنطوي تحت هذا العنوان كل الأمكنة التي تحمل طابع القداسة، سواء الدينية

أو الاجتماعية أو السياسية، و كنّا قد تطرقنا إلى هذا العنصر في المبحث الذي تناولنا فيه المكان و خلق حوار الأديان، غير أننا استندنا في ذلك إلى الإطار العام للرحلة في المقامات، بينما سنركز في هذا المبحث على مقاربة الأماكن الخاصة بوصفها بنيات جزئية، محاولين الوقوف عند تيمة التحول التي تحكم تمظهر الأماكن، باعتبار الفعل البطولي للشخصية التي تضطلع في كل مكان بدور تيمي يسير به نحو التحول من المقدس إلى المدنس، أو العكس، و ذلك في ضوء السياق الثقافي للمقامات.

1 - **دار القضاء**

تحمل دار القضاء دلالات أخلاقية و اجتماعية و دينية، تسعى إلى الارتقاء بالإنسان من الشهوانية و المادية إلى العقلانية، فهو يمثل مركزا يقصده كل الناس لحل النـزاعات القائمة بينهم، لعبت فيه شخصية القاضي دورا هاما في إبراز دور المكان، فهو القائم على قضاء حاجات الناس، و تحقيق العدل و المساواة اللذين يدعو الدين الإسلامي إلى العمل بهما، فيتحول المكان إلى عنصر منظم لحركة الأحداث.

غير أن المقامة تظهر هذه العلاقة بشكل يختلف باختلاف الأدوار التيمية التي تتوزع على شخصية القاضي و شخصية "**الخزامي**"، تساعد هاتان الشخصيتان في الكشف عن الحقيقة، و الغوص إلى عمق المكان من أجل إجراء التناقض القائم بين ما يحمله المكان من دلالات، و ما تقوم به الشخصيتان من أحداث لا تعكس تلك الصورة، و من هنا يظهر التقابل بين ما هو كائن، و بين ما يجب أن يكون، في إطار ديني يحكم هذه العلاقة ضمن ثنائية "المقدس/ المدنس".

يفقد المكان في المقامة اليمنية المقومات التي تنهض به كمكان مقدس، ليتحول إلى مكان يرمز إلى الفساد، حيث يدخل "**الخزامي**" مجلس القاضي في زيّ رجل فقير مسكين، لا يبالي القاضي برد السلام عليه، فتأخذ الشيخ **الخزامي** الحمية، فيقول: «**أراكَ قَد ارتكَبت الخلة المَنهي عنها، فَقَد قَالَ الكتاب: إذَا حييتم بِتحية فَحيوا بأحسن منها، فَإن كُنت تعتبِر الخرق**

دونَ الأخلاق، فَتلْك مدارج الخز في الأسواق، و إلاَ فانظُر إلى الألْبابِ دونَ الجلْباب »[1].
يتراجع القاضي عما صدر منه، و يقرر الاستماع لشكوى"**الخزامي**" و يحكم له ببعض النقود، مقابل دينار يدفعه له، فيعرض **الخزامي** عن ذلك مطالبا إيّاه بالمزيد من المال مقابل صمته قائلا:« **أراك أيها الإمام، قَد جعلْت زادك مخ النعام، و لَقَد بلَوتك لأرى هلْ تحكُم بِالقسط بين الناس، فَوجدتك تميلُ إلَى حيثُ ترجو ثُمالَة الكَاس، أو تجهل إخراج القَضايا علَى مقْتضى القياس، فَلأَهجونك بِما لَم يهــج بِه قَاضٍ من قَبــلُ، و لأشكُونك إلَى من يؤدبك بِالعزل، أو تشتري عرضك** مني و لي **علَيك الفَضل** » [2].

ساهمت شخصيتا **الخزامي** و القاضي في بناء المكان، و خلقه من جديد، و إعطائه مفهوما يتناسب مع النسق الثقافي في ذلك الزمان، تجعل القارئ يقع في مفارقة بين قطبين دلاليين هما: ما يجب أن يكون، أي الصورة التي يرسمها مجلس القاضي بوصفه مكانا مقدسا، و ما هو كائن، أي الصورة المشوهة لهذا المكان، الذي تدنست بانحطاط القيم و فساد أخلاق القضاة، و يقوم فيه **الخزامي** بدور الكشف عما هو كائن، ليتحول هذا الوضع الجديد إلى محفز يدعو **الخزامي** إلى التكدي، حيث يقول:« **وصلْت إلَى هذه البِلاَد، و قَد خلَت وفْضتي من الزاد، فَتوصلْت إلَى القَاضي بِسببٍ لعلْمي أنه أطْغى من فرعون ذي الأَوتاد، وأبخل من كلاَبِ بنِي زِياد، و رصدت لَه حتى طَلَب دينار القَضاةَ** » [3]، ليتحول المكان في المقامة الرملية إلى مصدر للفساد و الظلم والتهميش، و يصير المال هاجس كل من القاضي و البطل.

يعكس كل ذلك تأزم الوضع العربي، و ربما هذا ما يشير إليه وقوع الأحداث في مصر في المقامتين "المصرية و الصعيدية"، و في اليمن في المقامة "اليمنية"، و في العراق في المقامة "الموصلية"، و في شبه الجزيرة العربية في المقامة "العبسية"، و في سوريا في المقامة "الأنطاكية"، و في فلسطين في المقامة "الغزية"، و في لبنان في المقامة الصورية، إذ لم يكن

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص42،43.
(3) المصدر نفسه، ص 43.

توزيع دور القضاء بين هذه البلدان اعتباطيا، و إنما كان خاضعا لرؤية "**اليازجي**" التي تظهر في النص انطلاقا من معاينة ميدانية لوقائع و أحداث، و أزمات سياسية و اجتماعية ناجمة عن انتشار الفساد؛ فساد الحكام و القائمين على شؤون الرعية في كامل أرجاء الوطن العربي، مثّل المكان إحدى السبل الفنية التي لجأ إليها في التعبير عن رؤيته لهذا العالم، و كان تدنس دور القضاء صورة حقيقية لواقع العرب في كل عصر.

2 - **المقبـرة**

يساهم تنقل البطل بين ربوع الوطن في توسيع الرقعة الجغرافية، و تنوع الأماكن، و إذا ما ارتبط الموضوع بالكدية، انعكس ذلك على المكان الذي عادة ما يختاره البطل بوعي، فإحساس الإنسان بالمكان هو سبب تواجده فيه، و إن كان هاجسه هو الاكتشاف و جمع المال، و لعل هذا ما جعله يختار المقبرة في المقامة العقيقية مسرحا لأحداثه، حيث يقول: « **... حتى أدركْت القَوم في منتصف اليوم، و إذَا جنازةٌ أودعوها التراب، و شيخ علَى دكة* قَد افْتتح الخطَاب** »(1).

تبعث المقبرة في نفس الإنسان الشعور بالخشوع و الخوف من تقلب الدهـر، و تذكره بمآله و مصيره في اليوم الآخر، و تولّد في أعماقه الإحساس بزوال مباهج الدنيا، و ضرورة إخلاص العبادة لله، و خلال مراسم الدفن يستغل "**الخزامي**" الموقف، حيث يستطيع بفضل حسن تصرفه و بلاغته أن يوهم الحضور أنه ممّن نزل من السماء، فيعطونه ما يكفيه كلفة السفر، و في هذا الموضع من السرد تتدنس المقبرة في ظل الدور التيمي للبطل، و تفقد كل خصائصها الروحية لتتحول إلى مكان تباع فيه القيم و تشترى، و يشرّع فيه انتهاك الحرمات لخدمة النـزعة المادية التي تحكم البشر.

كما يعكس صورة حية من صور الواقع الإنساني في كل ربـوع العالم العربي،

---

* دكة: مسطبة.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 15

الذي تحولت فيها البلدان العربية سلعة تباع و تشترى بين أيدي القوات الخارجية، و تستغل فيه كراماته و خصوصيته الدينية لأهداف شخصية، ساعد على ذلك عزوف الإنسان العربي عن دينه و اتباعه نزواته، و ذلك في ظل انقلاب القيم و تشويش النسق الثقافي، مما ينجم عنه غياب الذات العربية جرّاء صراعها مع الزمن و التاريخ، و ضياعها بين التهميش و الضبابية و السقوط المأساوي للمكان المقدس حيث يقول:

سقَى الغمام ترب ذَاك القَبر فَقَد سقَانِي من لَذيذ الخَمــر

ما لَم أذُق نظيره في العمر أقَادنِي في اليومِ قَبلَ العصــر

ما لاَ أستفيــده في الشهر و إنْ أكُن ركبت إثْم السكْر(1).

3- الحانــة

إذا كانت صورة المقبرة و دار القضاء قد شوّهت من طرف شخصيات المقامة، و تداخلت فيها القيم الروحية و المادية لتحيل إلى واقع مشوّه، فقد انجلى ستار ا ون و الفساد الذي يغطي هذا المكان، ليكشف عن الصورة الحقيقية لشخصية"**ميمون بن خزام**"، يقول **سهيل** في المقامة المضرية: «**...حتى انتهى إلَى حانة، أطْيب من ريحانة، و جلَس بين البواطي، و أخذَ في التعاطي**» (2).

يحيل هذا المقطع من خلال الأوصاف التي تقدم "الحانة" إلى ارتباط المكان بشخصية "**اليازجي**" بوصفه ملجأ يهرب إليه من واقعه، و من فساد و تشوه عالمه، و يصرفه عن همومه، فهو يخاطب الجانب المادي للإنسان، كي يحقق عن طريقه سعادته، و يشعره باللذة بعيدا عن متاعب يومه، إلا أن ذلك لا يدوم، فهو لا يلبث أن ينصرف عن عالم ا ون إلى العالم الآخر، ليتذكر **الله** تعالى، آملا أن يتوب عليه و يغفر له خطاياه، يقول:

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 286.

أخذ ا سارقا أو ناهبـ ـا، و عن قليـ ـل ستراني تائبـ ـا

فيصفح الرحمن عني تائبا، يمحو الذي كان علي كاتبا[1]

تنعكس الصورة المشوهة لهذا المكان لحقيقة شخصية "**الخزامي**" على طبيعة المكان في ارتباطه بالفعل البطولي لهذه الشخصية، ليحمل دلالات تنبثق عن ثنائية "المقدس و المدنس" الناجمة عن وعي البطل بالمكان، و إحساسه بما يحيط به من أحداث، فخروجه عن المألوف و تحميله المكان ما لا يحتمل دليل على قوة علاقته به، و تشويهه لصورة المكان ما هو سوى صورة من صور التغيير، « فعندما يتداخل الإحساس بالأماكن، و تختلط القيم التي تسيطر على كل مكان من هذه الأمكنة، يحدث نوع من الفوضى في السلوك و في الدلالات »[2]، فتناقض سلوك "**الخزامي**" في المقامة مع صورة المكان هو صراع مع ذاته، و تجسيد لذلك الصراع الاجتماعي والثقافي والحضاري الذي يحكم ا تمع، و يسير به نحو الانحطاط و التخلف.

يحمل هذا المكان أوجها مختلفة للوضع العربي في هذا العصر القائم على المتناقضات، يفسره التقاطب الدلالي بين كيفية تشكيل الأماكن و تجاورها و ارتباطها بحركة البطل التي تتملخص في عدول **ميمون** عن دور الخطيب الزاهد في المقامة العقيقية إلى تعاطي الخمر في الحانة، يدل هذا التجاور على سلبية موقف البطل من العالم الذي انتهى به إلى الصراع مع ذاته، ترمز الحانة إلى غياب الجانب الروحي و الديني للإنسان العربي المسلم، و إلى طغيان الجانب المادي في ا تمع، و لكنه يعبر في الوقت نفسه عن رؤية **اليازجي** الاستشرافية للزمن الآتي، و تطلعه إلى غد أفضل يفسره ذلك الارتباط الوثيق بين الإنسان و **الله**.

4- المدرسة

---

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص287.

(2) سيزا قاسم، القارئ و النص، ص 46.

يحمل المكان في المقامة أبعادا ثقافية و دينية و هو عنصر هام، يشكل تفاعله مع الزمن و ارتباطه بدور البطولة للشخصيات بعدا دلاليا، فـ« ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة »[(1)]، و هذه الحكاية من شأ ا أن تخلق مكانا جديدا، وربما كان للمكان في هذا العنصر ملمح بارز في إضفاء بعض المستجدات على الأحداث، عندما يتجاوز«دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، و يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف »[(2)]، يعكس الراوي باختياره المدرسة مكانا لوقوع الأحداث ذلك الصراع الأبدي بين (العلم/ الجهل)، و (الغنى/ الفقر).

مثّل ارتباط العلم بالفقر، المحطة الأساسة التي انطلق منها البطل بغرض تحقيق هدفه، و حيث كان المال هاجسه الأول، كما يتجلى على البنية السطحية للنص، جاء المكان "المدرسة" في المقامة تلبية لحاجة فنية و بنائية و دلالية. يقول في المقامة اللاذقية: **«... و كَانَ بداري السفْلى مدرسةٌ حفْلى، أزورها لماما، و أقُوم بِها إماما، حتى إذَا كُنت يوما بِمحرابِها بين أضرابِها و أترابِها، دخلَ شيخ كَفيف، يقُوده غُلَام خفيف »**[(3)]، ارتبطت المدرسة كمكان لوقوع الأحداث بالموضوع الأساس للمقامة، و هو الكدية، إذ يدخل"**ميمون بن خزام**" متنكرا في زي شيخ كفيف عالم، استطاع بحنكته و حسن قوله و انبساطه و سعة صدره، و تمكنه من فن القول و آدابه، أن يجعل الطلبة يتعلقون به، و يدفعهم إلى أن يعطوه المال.

فالدور التيمي "**للخزامي**" الشيخ الكفيف العالم ما هو إلا خطوة أولى من الخطة التي كان قد رسمها مسبقا، و كان لهذا الدور البطولي الأثر البارز في تأطير الحدث، و في كيفية تشكيل المكان تشكيلا دلاليا، من خلال العلاقة التي تجمع بين العلـم و الفقـر،

---

(1) Todorov, poétique de la prose, Edition du seuil, 1971,1978, p 71.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 71.

(3) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 323.

باعتبار العلم وسيلة لكسب الرزق، ليتحول المكان "أي المدرسة" من رمز للمقدس الذي تعلّم فيه العلوم، و تهذّب النفوس، و تربى الأجيال، و تشحذ الهمم، إلى مكان مدنّس بسبب ا يار القيم و انتشار الفساد، و مصدر للحصول على المال، و على الرغم من ذلك نجد أن الهدف الأسمى الذي سعى إليه **اليازجي** لم يكن الحصول على المال بقدر ما كان دخول عالم المعرفة بشتى الوسائل، و تبيان مقدرته اللغوية و كذا إسدال الستار عما هو كائن في هذا العالم، و إن تمكن في الأخير من خداع المستمع و الحصول على المال، فقد كان ذلك هدية تمنح إلى من هو في منـ ـزلته.

5- **مجلس الوالي أو الأمير**

يستمر البطل في رحلته بين البلدان العربية، يظهر في كل مرة مرتديا قناعا جديدا، و«حتى يتحقق التحول لا بد للشخصية المتحولة من أن تلازم السفر وتمجده »[1] غير أن سفر "**ميمون**" و "**سهيل**" كثيرا ما يقودهما إلى فضاءات مختلفة و متناقضة. مثّل مجلس الوالي أو الأمير إحدى هذه الأماكن التي يطرق با ا "**ابن خزام**" بحثا عن معط، تختلف فيها الموضوعات تبعا للدور الذي يؤديه، فهو يأخذ طابع الوعظ و الإرشاد في المقامة العاصمية، و يأخذ طابعا ثقافيا من خلال تلك المناظرات الأدبية التي يؤديها في المقامة الحميرية و الساحلية و النجدية و العراقية، بينما يجعل **الخزامي** هذا المكان في المقامة الأنبارية مسرحا تمثل فيه "**ليلى**" دور البطلة، التي قتل أبوها، فتطلب من الأمير النظر في أمرها، و الثأر لأبيها، يقول:« **بدأت بتعهد مجلس الوالي، لأتطرّق منه على التوالي، و إذًا امرأةٌ سادلةٌ النقاب، قد تعلقت بفتى كالعقاب، و قالت حيا الله الأمير و أحياه، و أصلح دينه و دنياه. إن هذا الفتى قد أخذ أبي احتيالا، و فتك به اغتيالا...** »[2].

يأمر الأمير بعد أن استمع لشكوى المرأة و شهادة "**ميمون و رجب**"، بدفع الدية من مال القاتل، دون أن يمحص في دعوى المدعية، ليظهر في هذا المستوى من القصـ ـة

---

(1) يوسف إسماعيل، المقامات، ص 37.

(2) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 264.

التناقض بين مفهوم المكان كصورة تتعالق فيها الوظيفة التي تؤديها الشخصية في هذا المكان: "شخصية **ليلى و ميمون و رجب** و الوالي"، و إحالتها إلى المعاني المتولدة عن هذه التعالقات؛ ذلك أن الأمير لم يلتزم بتعاليم الدين الإسلامي في حكمه، و إنما كان هدفه البحث في كيفية التخلص من هذه القضايا التي استعصت عليه، و التملص من المسؤولية التي تقضي بالنظر في أمور الرعية والعمل على نشر العدل.

يعد مجلس الوالي أو الأمير مكانا تمارس فيه جميع الخطابات، و تمارس فيه السلطة كفعل يسلط على الطبقة الفقيرة، و تعد المشرّع الأوّل لكل الأحكام التي تصدر عن ممثليها، عمل خلالها "**الخزامي**" على الكشف عن بعض الحقائق التي تتخفى خلف ستار السياسة، لا يختلف الوضع السياسي للوطن العربي عن الوضع الذي يعبر عنه النص، حيث يظهر مجلس الوالي بوصفه رمزا لطبيعة الحكم في هذا الوطن، و كشفا لحقيقة الحكام، التي تحول فيها المنصب السياسي إلى أداة لبسط النفوذ.

غير أن عدول الحكام عن شؤون البلاد، من شأنه أن يوسع الهوّة بين الطبقة الحاكمة و الرعية، و يولّد بينهما تنافرا قد يؤدي إلى اختلال التوازن، و قد يعود هذا الوضع بنتائج وخيمة على الوطن؛ فمعاناة الفرد العربي التهميش يخلق في نفسه الشعور بالغربة، و الإحساس بالظلم، ممّا يقطع حبل الوصال بينه و بين أفراد مجتمعه، و يزيد في تأزم الوضع تحت وطأة الاستبداد، و بالتالي يؤدي فساد الطبقة الحاكمة بالضرورة إلى دخول الوطن العربي في حالة تشظّ و ضياع و تشتت، و انسياقه خلف المادية التي تفتح أبواب الوطن للمحتل، الذي يتحين الفرص من أجل الوصول إليه .

تعكس إذا علاقة المكان بالشخصية القائمة بالفعل صورة الوضع السياسي العربي، إذ يحاول "**اليازجي**" أن يعرض موقفه من مأساوية هذا الواقع بطريقة فنية تجنح إلى الخيال، و التعمق في رسم تفاصيل الحياة اليومية للعربي، و صناعة الحدث بالاتساق مع النسقين النصي و الثقافي الموجّه إلى القارئ العربي، ليكسب المقامات بعدا تأويليا يضطلع بما يعانيه كل عربي يعيش تحت جناح الحكم العثماني، كما يحمل بين طياته دعوة إلى

الحد من تردي و تأزم هذا الوضع، باستعمال رموز استمدها من التاريخ و من الواقع المعيش، محاولا رصد كل التحولات القائمة على أساس سياسي يسير وفق صعود هزلي للمدنس، أو وفق سقوط مأساوي للمقدّس.

ب - الحضر / البادية

ينتمي المكان في مقامات "**اليازجي**" إلى البيئة العربية التي جاءت في النص وفق أنموذجين: الحضر/ البادية، تخضع هذه الثنائية لمقومات الشخصية العربية، التي تمثلها شخصية البطل "**الخزامي**"، و الراوي، و غيرهما، و لمبادئ و مفاهيم ارتبطت بالأنساق الثقافية، و إن اختلفت في طريقة العرض و في الموضوع، فإ ا تعبر عن نمط اجتماعي واحد، و عن عادات و تقاليد ا تمع، التي تنبني على منطق و عقلية الإنسان العربي، و منظومة المقومات التي تساهم في بناء شخصيته، و تحدد موقفه من الوجود، في ظل الصراع القائم بين الإنسان و الزمن، و تترجم علاقته بالمكان في سلوك يقدمه ليعبـر عن موقفه.

أدى تنوع المكان و الأدوار التيمية إلى اختلاف كيفية تعامل الراوي و المؤلف مع طبيعة المكان، فقد ارتبطت المدينة بسلوكات خاصة، يمكن رصدها من خلال بعض الأمكنة في المقامات مثل: بغداد و البصرة و الكوفة و مصر...، بما تمثله من مظاهر عمرانية، و تجمعات سكانية كثيفة، و مراكز تقصدها جميع فئات ا تمع من مختلف المناطق، إذ يعد الخان و المدرسة و دار القضاء و المسجد و الحانة و مجلس الوالي من أهم مظاهر العمران و التمدن، كما تدل على تحضّر الأهالي و السكان القاطنين ا، و رقيهم و امتلاكهم لأساليب حضارية في التعامل في شتى مظاهر الحياة، من شأ ا أن تعكس حقيقة العلاقة التي تربط بين المكان و سلوك الإنسان، و هي علاقة منطقية يحكمها وعي الشخص بوجوده في المكان، و إحساسه الذي ينمو بداخله نتيجة تفاعله معه.

و من هنا يظهر التناسق بين المكان بوصفه مفهوما فيزيائيا، و الشخصية بوصفها ذاتا فاعلة، غير أن هذا التناسق يفقد مصداقيته في مقامات **اليازجي**، من خلال ما تعكسه

الأحداث من صور متناقضة مشوهة للواقع، تقع الأحداث في المقامة "الحلية" في الحلّة* و إذا بالشيخ "**الخزامي**" يمر بعصبة من العلماء، فبادر إليهم بالكلام و السؤال، فأعرضوا عنه، يقول سهيل: «**فَقَالَ الشيخ:ما الّذي أنتم فيه؟ لَعلنا نقْتفيه، فَأعرضوا عنه بِوجوه باسرة، و قَالُوا: إنها لَصفْقَةٌ خاسرةٌ، فَمن أنت يا من يركَب في غَير صهوته، و يشرب من غَير صهوته »**[1]**.** يناقض هذا السلوك ما يجب أن يكون عليه في مجلس العلم، و ينافي الصورة الحقيقية لهذا المكان، و ذلك في ظل أساليب الممارسة الحياتية وسط التكثفات الاجتماعية «فالمدينة بوصفها علامة سيميوطيقية هي في المقام الأول حقيقة مكانية، تكتسب قيمتها السيميوطيقية من مجموعة من المكونات الدلالية و القيمية »[2]، التي تساهم في بناء النص بناءً فنيا، و كذلك في تشكيل المحتوى تشكيلا يتناسب مع رؤية المؤلف.

اعتنى "**اليازجي**" بالتنسيق بين كيفية تجلي المكان في المقامة، و الإطار العام لتمظهره، حيث اختار المدرسة مكانا لوقوع الأحداث في كل من دمشق و بغداد، و البيت في الشام و المسجد في عمان و العراق و القدس، و دار القضاء في غزة و الكنانة و الموصل و اليمن، تمثل هذه الأماكن حواضر بلاد العرب، فيها بلغت الحضارة قمة ازدهارها، إلا أن الحضر كان بمثابة فضاء حيوي متناقض، باعتبارها مركز التطور و مصدر النجاح و الازدهار، و لكنها مثلت في الوقت نفسه مكانا مناسبا لفرض الهيمنة السياسية و تسليط النفوذ، فالمدينة مهد المتناقضات، منها ينهل الورّاد من كل باب، و إليها يرد عابر السبيل و العالم، و فيها يعاني أهلها الغربة و الفقير التهميش، و منها يولّي ذوو الألباب، « فعدوان بعضهم على بعض تدفعه الحكام و الدولة بما قبضوا على أيدي من تحتهم من الكافة أن يمتد بعضهم على بعض أو يعدو عليه، فإ ــم

---

* الحلة: مدينة تقع على غربي فرات بالعراق.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 297.

(2) سيزا قاسم، القارئ و النص، ص 46.

مكبوحون بحكمة القهر و السلطان عن التظالم »[1].

أجاد الكاتب توزيع الأماكن و اعتنى برسم ملامح البيئة بما يناسب الأنساق التي تؤطر تلك الأماكن، فربط ملامح البادية ببعض القبائل العربية التي تعرف بالطابع الريفي مثل تميم و تغلب و الخزرج و غيره، كما استطاعت الشخصيات أن تعبر عن هذه الفروقات بين أهل الحضر و أهل البادية، ففي في المقامة العمانية يلتقي الراوي **ميمونا** و قد زرع شراك صيده بفناء الجامع، فدخل رجل و قال واصفا **الخزامي** و الراوي سهيلا: « **أرى عمائم البدو على وجوه الحضر..** »[2]، و هذا ما يبرر السلوك الساخر و العدواني لميمون في المقامات-و إن اتخذ في الحقيقة بعدا دلاليا- ذلك كونه من أهل الحضر.

عكست المقامة إذا سلوك أهل الحضر من تعسف و ظلم و تشتت، «و تلوثت أنفسهم بكثير من مذمومات الخلق و الشر، و بعدت عليهم طرق الخير ومسالكه »[3]. فقد تميزت البادية بخصائص قيمية و اجتماعية و حضارية انعكست على سلوك أهلها، بحيث استطاعت أن ترسم في مخيلة القارئ لوحة خاصة با تمع العربي، تتفاعل فيها منظومة السلوكات المرتبطة بالعادات و التقاليد و نمط الحياة، وانفتاح أفقه على عدد غير منته من الدلالات انفتاح مساحته، و تنوع دروبه في المفاوز، و سعة صدر العربي و نبل أخلاقه و رقيه في سلم التطور الحضاري، على غرار ما تقدمه المقامة الأدبية: « **ترامت بِي سفْرةٌ شاسعة في موماة واسعة، و كُنت قَد انضويت إلى صحبٍ أحمى من الجَمرات، و أكْرم من الطَلَحات، فَسِرت بينهم ناعم البال، آمن البلْبال** »[4].

يوضح المقطع السردي الصلة الوطيدة بين المكان و الشخصية و مدى تفاعلهما،

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2007، ص 141.

(2) ناصيف اليازجي مجمع البحرين، ص347.

(3) ابن خلدون، المرجع السابق، ص 137.

(4) ناصيف اليازجي، المصدر السابق، ص 231.

إذ لم يحلْ التعصب الذي عرف به أهل البادية دون إكرامهم للضيف، و إيوائهم عابري السبيل، و نصرتم للمظلوم، ثم يواصل:« **وَمازلْنا بين تصويب و إصعاد، حتى هبطْنا بطْن واد، و إذَا خيمةٌ شماء (...) ثُم نصبنا الأطيمة، كَما تنصب في الوليمة، و قُمنا كَالندل حولَ النار، وَنحن نتلَهن بِالعسم القَفَار، حتى أُنزلَت الهَيطَلَة، و أُحضر الهَجم و النوفَلَة*، فَجلَسنا نلْتهم ما حضر، حتى لَم نبق و لَم ندر**»[1]. يعلن وصف الوليمة في هذا المقطع عما يحاول أن يفصح عنه المؤلف و الراوي من خصائص و خصال حميدة، إضافة إلى الجود و الكرم الذين عرف ما أهل البوادي و الخيام، كما يضع الحدث وفق ما يقتضيه السياق، فمحاولة الكشف عن الحقيقة هي دعوة إلى إثبات الهوية العربية، و تأكيد حضور الأنا، و افتخار بالانتماء، فالبادية مدرسة يقصدها العلماء من كل ربوع الأرض للاغتراف من بحر علومها و تعلم عربيتها، و هي منبع الأصالة و موطن العروبة.

5- الأبعاد الدلالية

أ - البعد الديني

يؤدي المكان في مقامات "**اليازجي**" وظائف دلالية متعددة، فهي تمثل معالم دينية مركزية في العالم العربي و الإسلامي، من شأ ا أن تفعّل دور الدين في حركة الوعي التي ظهرت مع "**اليازجي**"و غيره في ذلك العصر، و بنيت على أساس الحوار لمحاولة تجاوز الخلافات و النـزاعات الطائفية و التعصب الديني، و العمل على خلق فرص للحوار بين الأديان، و تخطي أزمة الانفصال، و انكفاء الذات العربية على نفسها و رفضها للآخر، يبنـي المؤلف رؤيته على مجموعة من التحديدات الفكرية القائمة على اعتبار الأمكنة الدينية سبيلا إلى الغوص إلى عمق النص، و منحه بعدا تأويليا، ينطلق من اعتبار الدين الإسلامي الذي ترمز إليه كل من "**يثرب و مكة**" العامل الرئيس في السيـر بالحضـارة

* الأطيمة: الموقدة، الندل: خدام الضيافة، نتلهن نأكل شيئا نتعلل به إلى أن يحضر الطعام، العسم: الخبز اليابس، القفار: الذي بلا إدام ، الهيطلة: القدر من النحاس، الهجم: القدح الضخم، النوفلة المملحة.
(1) ناصيف اليازجي مجمع البحرين، ص 231.

العربية إلى الأمام، بينما يمثل "**القدس**" مركز ثقل القضية العربية، التي أقيم فيها أول عقد صلح بين الإسلام و النصرانية في العهد العمري، بغية الحفاظ على أهم الروابط التي تجمع بين العرب، فتكتل العرب فيما بينهم أمر ضروري، و قد أدرك ذلك الخلفاء المسلمون، و كان لهم الفضل في بناء هذه الحضارة.

إذا فقد كان الدين الإسلامي المحور الذي يوجه حركة العرب، تجاه الانحطاط أو الحضارة، و ذلك من خلال ظهور الأمكنة الدينية على نحو تراتبي، فإذا كان قد استطاع العرب أن يتجاوزوا - في عهد عمر بن الخطاب- في **القدس** **خلافاتهم** من أجل إقرار مبدأ السلام، و توحيد أبناء العرب تحت راية العروبة، فهذا معناه أ م قادرون على إعادة توحيد صفوفهم من جديد في هذا الزمن في **لبنان** من أجل تحقيق الوحدة و الحرية، و التمكن من الوقوف في وجه الوجود التركي و الاحتلال الغربي.

ب - البعد التاريخي

يجد المتأمل لمقامات "**اليازجي**" بعدها عن التصوير الواقعي، و الوصف الحقيقي للبيئة العربية الحديثة، و لجوءَها إلى التاريخ لتستلهم منه أماكن من صدر الإسلام و من العصر العباسي، و هذا ما تدل عليه عنونة المقامات بأسماء المدن و الأماكن و القبائل، مثل الحجاز، الشام، الخزرج، اليمن، حلب، الأزهر، الرملة، سروج، عبس، حمير، تامة، مضر، رصافة،... و غيرها، إلا أن عدول المؤلف عن بيئته تبرره نظرته إلى ما تمثله و توحي إليه هذه الأماكن؛ فهو يحاول استدراج معنى التحول، و الرغبة في التغيير فيعيد ما نسي من تاريخ العرب، و يحدد للقارئ المدى الزمني الذي يسلط عليه الضوء - من خلال هذه الأمكنة - ليبدو في المقامة شاهدا على زمن ازدهار الحضارة، و رغبة "**اليازجي**" في القضاء على الشعور بالغربة في وطن كان فيما مضى يمثل حاضرة الأمة و الإنسانية، و لكنه يؤول إلى التشتت و التفرق تحت وطأة المحتل و الدخيل، ليتجرّد من أهم المقومات و هي الرابطة القومية، فاختلاف الزمنين يولد في نفس المؤلف و البطل الإحساس بضرورة السفر عبر الزمن، للبحث عن الأمان و الاستقرار و الاستقلال

و الوحدة، الذي يقوده إلى الزمن الماضي ليجد فيه كل ما كان يبحث عنه، من أجل استحداث رؤية مماثلة تتأسس على حضور التاريخ الذي جسده المكان.

ج- البعد الأدبي

لعل ما يلفت انتباه المتلقي، و يلفيه القارئ الناقد القيمة الأدبية التي يزخر ا "**مجمع البحرين**"، فهو ينحو اتجاها آخر يختلف عما عرفته أجناس الأدب العربي، فهو في تصعيد دائم للجانب اللغوي، الذي لعب فيه المكان دورا هاما في إبراز أهمية اللغة العربية في إذكاء الذات العربية بمفهوم القومية و الانتماء الذي يصاحب هذا الظهور، إضافة إلى تفاعله مع الدور الذي تؤديه شخصية البطل، ليضفي على الأحداث لمسة خاصة، توضح للقارئ حضور الشخصية العربية، فالتركيز على القيمة اللغوية و الأدبية ليس مرتبطا فقط بتلبية ذوق العصر، و إنما جاء خدمة لغاية أسمى؛ إذ يقول "**سهيل**" في المقامة الكوفية: « **كُلفْت منذُ الصبا بِعلْمِ الأدب، و شغفْت باستقراء لُغة العرب، فَكُنت أُنضي* إلَيها المَطَايا، و أتفَقد الخبايا في الزوايا، حتى كُنت يوما بالكُوفَة، و أنا أَتفَقَد معاهدها المَألوفَة، و أُشهد مشاهدها المَوصوفَة فَمررت بِعصبة من العلَماء** » [1] .

إن اشتمال المكان "الكوفة" للمدارس و الزوايا، و المعاهد، أمر يجعل رؤية "**اليازجي**" أكثر وضوحا، فقد حذا به إدراكه لتغير النسق الثقافي إلى التركيز على هذا الجانب، و ذلك تلبية لذوق العصر، الذي سعى فيه الأدباء إلى إحياء التراث العربي القديم، ليس من أجل الحفاظ عليه و بغية التجديد فحسب، و إنما بسبب الوعي بأهمية اللغة في تأسيس الهوية العربية التي تعد أهم مقوماتا، و الحفاظ على اللغة يعني الرجوع إلى أصول هذه اللغة، كما يقول في المقامة البصرية مؤكدا هذا الاتساق بين البصرة كمكان اكتسب مكانته بما قدم فيه علماء اللغة من معارفهم و علومهم، ما جعلها تمثل

---

* أنضي المطايا: أي أهزلها بكثرة السفر.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 59

رمزا دالا: « **قَدمت البصرة ذَات العويم في ركبٍ من بنِي الهُجيم*، فَجعلْت أطُوف بِها ما أطُوف حتى انتهيت إلى مربدها المَوصوف »** [(1)]**.** يعد المربد الصورة الأكثر إيحاءً التي تحمل القارئ على إدراك طابع الترميز الذي يأخذه هذا المكان، ليحيل إلى ما كان يعقد هناك من مناظرات أدبية و منافسات لغوية، بما يميز الأمة العربية عن غيرها من الأمم.

و لا يختلف الأمر كثيرا فيما تقدمه المقامة الدمشقية يقول: « **نحوت من بعض الأنحاء نحـو دمشق الفَيحاء، فَجعلْت أتتبع الرياح الدوارس، و أتفَقَد الآثَار الطَوامس، و أتعهد الأندية و المَجالس، حتى انتهيت إلى إحدى المَدارس »** [(2)]، يظهر المكان "دمشق" بشكل يتعين عليه استحداث الأثر الفكري الذي يؤطره، و ذلك نتيجة للتكرار الذي عمد إليه المؤلف في بناء الدلالة و التعبير عن رؤيته، فجعل المكان يبدو في النص كمرجع تاريخي، لعب فيه البعد الأدبي الذي يدل عليه دور البطولة دورا في تنمية الوعي العربي، و تحسيس كل فرد بأهمية اللغة في تكوين الذات العربية، و بناء الحضارة الذي يبدأ من وضع حجر الأساس، و هو البحث عن الهوية العربية.

يمثل المكان في مقامات "**اليازجي**" جهازا حيويا يتفاعل فيه بناؤه و كيفية ظهوره في النص مع رؤية المؤلف، ليأخذ أبعادا دلالية؛ فهو المحرك الذي يسير بالأحداث وفق منظور يخضع لخيال المؤلف و لبراعته في التأليف، و المؤشر الذي يعتمد الترميز للوصول إلى الدلالة التي تضع بين يديه سلسلة من التحديدات الجغرافية، و المواقع التي مثلت طيلة المسار السردي بؤرة حضور الذات، شكلت فيها "الخيمة" المحطة الأولى التي أحالت إلى معنى العروبة و الانتماء.

مثلت "الخيمة" رمزا للعروبة، حدد من خلالها المؤلف القضية الأساسة في النص، كما عمد إلى توظيف "**يثرب و مكة**" بوصفهما رمزين للدين الإسلامي الذي رأى فيـه

---

* بنو الهجيم: بطن من بني تميم.

(1) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ص 135.

(2) المصدر نفسه، ص 143.

"**اليازجي**" السبيل الوحيد للمضيّ قُدما إلى الأمام، فهو يقدم الحلول و المبادئ من أجل تجاوز مأساوية الوضع العربي، و ذلك بتطبيق مبدأ حوار الأديان و التسامح، و توجيهه نحو تحقيق التواصل مع الآخر، أما "**القدس**" فقد كان له الأثر الأبرز في توجيه الدلالة، ليرمز إلى التطلع إلى ولادة وطن جديد موحد تحت راية الإسلام.

اتخذت بعض الأماكن صفة التقديس أو التدنيس و ذلك في ارتباطها بوظائف الشخصيات في المقامات، لتضفي عليه طابعا خاصا يخضع للتناقص القائم بين ما يجب أن يكون، و ما هو كائن، من شأنه أن يعرّي الحقيقة، و يعكس للقارئ صورة الوضع الذي آل إليه العرب نتيجة لطبيعة الإنسان المتحولة و المتناقضة، التي تسير بالمكان وفق مسار متذبذب بين الصعود المأساوي، و اا ول الهزلي، و أبرز هذه الأماكن: "دار القضاء، المقبرة، الحانة، مجلس الأمير ، المدرسة" . كما تترجم معاناة العربي و اللبناني و اضطرابه وسط مناخ عاصف تتنازعه عوامل متعددة، أولها حروب التتار، ثم عصر الانحطاط، و التكالب الأوروبي على أرض الوطن العربي، و ظهور الفتن و النـ ـزاعات الداخلية.

كما عكس المكان في علاقته بسلوك الإنسان هذا الواقع من خلال أنموذجين: الحضر/ و البادية، التي اتضح عن طريقها مدى تأثير الساسة و الحكام على الرعية، و الآثار السلبية التي تنجم عن هذا السلوك، ليطبع سكان المدينة على تدني الأخلاق، و التنافر و التفرق و الا ـزامية، مما يجعلهم لقمة سائغة للاستعمار، نتيجة لضعفهم و عدم تمكنهم من ضحد العدوان الغربي، أما البناء العام للمكان في المقامات فقد اختاره "**اليازجي**" من خريطة الوطن العربي، و ذلك في إطار توعية الفرد لأهم مقوماته في هذا العالم، و هي القومية العربية، اشتمل "**مجمع البحرين**" على مجموعة من الرموز التي بنيت عليها مقامات **اليازجي** أهمها: القومية العربية، و مبدأ حوار الأديان، و الوحدة، و الثورة، و المقاومة، و بناء حضارة عربية.

الخــاتمــة

كشفت دراستنا لمقامات "**ناصيف اليازجي**"، عن طبيعة هذا الجنس الأدبي، و خصائصه الفنية، و أبعاده الدلالية، و ذلك بالاستناد إلى بعض التقنيات و الخطوات المنهجية المستمدة من مقولات المنهج السيميائي، و أفرزت عن مجموعة من النتائج التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1-لم يكن لجوء **اليازجي** إلى الإحياء سوى خطوة منطقية، تستدعيها طبيعة العصر، فـ"الإحياء في جوهره عملية تأويلية تتطلب القارئ المؤول بالدرجة ذا ا التي تتطلب حضور النص المؤول"، و مهما حافظت أشكال التعبير الأدبي على شكلها الخارجي، فهي تحمل في مضمو ا خصوصيتها، من حيث هي أدوات يتفنن ا الكاتب في تشكيل عالمه الخاص.

2-جاء العنوان **مجمع البحرين** للدلالة على ضرورة التوحد، و لمّ شتات الأمة العربية التي فرقت بينها النـزاعات الطائفية و العرقية، **فمجمع البحرين** عبارة عن تحديد توبوغرافي لخريطة العالم العربي.

3-إن شخصيات **اليازجي** شخصيات ثابتة-من حيث الموضوع المطروق- متحولة، مخادعة، منتهكة، ساخرة، ثائرة على الوضع المأساوي، متناقضة في مواقفها من الدين و ا تمع و الدهر، متأزمة لتأزم الوضع التي تعبر عنه، مصارعة اعتمدت كل السبل من أجل مواجهة الأهوال و تقلب الزمن و تحوله.

4-عبرت شخصيات **اليازجي** عن تحول الرؤية، و عن التحول الدائم و المستمر للنسق الثقافي، و مثّلت الأنموذج الإنساني الذي قدمته المقامات في أشكال خطابية مرمزة ساعيا إلى تغيير المنظومة الفكرية و الاجتماعية و السياسية التي حكمت العالم.

5-مثّلت شخصية الأديب التي تقمصها البطل رمزا يحيل إلى السنن المرجعي لزمن النهضة، التي عرفت فيها اللغة تقهقرا عصفت ا أيدي الطامعين فيها، و استهدفت ما يمثل روح الأمة و نبضها.

6-احتلت الشخصية النسائية في **مجمع البحرين** مكانة هامة، أهلتها للقيام بدور البطولة، عكس مقامات **الحريري**، التي لزمت فيها دورا جانبيا، و هذا دليل على ارتقاء **اليازجي** بهذه الشخصية لتضاهي مكانة شخصيات ألف ليلة و ليلة.

7-قدمت شخصيات "**اليازجي**" مشروعا إصلاحيا يقوم على مبادئ القومية العربية، التي يمكن تلخيصها في عدة عناصر أساسة هي:

المصالحة و فتح باب الحوار مع الآخر (المسيحية/ الإسلام)، و تحطيم كل الحدود و الحواجز بين الطوائف و المذاهب في الوطن العربي، الثورة و التغيير؛ و رفض الانهزامية و الخضوع و السيطرة، و الثورة ضد الآخر التركي و الأوروبي الذي بات يشكل خطرا يهدد استقرار الوطن العربي، الحفاظ على الهوية العربية، و القومية و الوحدة العربية.

8-كان حضور الزمن الماضي مهيمنا على المقامات، بوصفه رمزا لزمن القوة و الحضارة، بينما عرف الحاضر تمزقا، و عبر عن مرحلة الضعف و الانحطاط التي مر بها العرب، كما مثّل زمن النهوض و إعادة بناء الذات دعوة إلى العرب إلى ضرورة إعادة بناء ذواتهم من جديد.

9- ساهمت حركة الزمن في فسح المجال للشخصيات للقيام بوظائفها التعليمية و التربوية، و عرض رؤية خاصة للواقع، و ذلك من خلال تسريع حركة الزمن، أو تعطيلها.

10-قدم الزمن الدلالي صورا مختلفة من مظاهر الحياة العامة؛ و كشف عن الفساد السياسي و التسلط و الاستبداد و الجور، إضافة إلى الانحطاط الفكري و الثقافي.

11-ساهم المكان العربي في المقامات في ظهور رؤية المؤلف وفق مجموعة من المفاهيم أهمها: حوار الأديان، و القومية العربية، و عكس المحاولات الجادة لبعض المفكرين في إعادة بناء الحضارة العربية على مبادئ نادى بها أنصار الوعي القومي في عصر النهضة.

12-ظهر **القدس** في المقامات بوصفه رمزا للتوحد و التحاور بين المذاهب الدينية،

و من ثمّ تحقيق السلام، بوصفه المكان الذي عبر عبر التاريخ عن مبدأ تعايش الديانات.

13-كانت اية الأحداث في خاتمة المقامات اية سعيدة، ارتبطت بتوبة البطل في المقامة ما قبل الأخيرة، و هي دلالة على تطلّع **اليازجي** إلى غد أفضل، و على حلم عاش من أجل تحقيقه، و عمل جاهدا لتفعيل دور الكتابة الأدبية في ذلك.

14-مثلت مقامات **اليازجي** مجالا خصبا تزاحمت فيه خطابات متعددة؛ منها الديني من خلال العلاقة بين المسيحية و الإسلام، و منها الاجتماعي و السياسي و الأدبي، و منها التاريخي الذي كان حضوره بارزا في النصوص، لتنتج خطابا إيديولوجيا تأسس على رؤية **اليازجي** لعصر النهضة، مثلت فيها القومية العربية القلب النابض للمقامات.

15- كشفت طبيعة المقامات و خصائصها السردية و الحكائية عن إمكانية تطبيق منهج غربي حديث على مدونة تنتمي إلى جنس عربي خالص ذي خصائص فنية متميزة.

16-أثبت بقاء و استمرار فن المقامات في العصر الحديث قدرته على الصمود في وجه التغيرات الزمنية، و على تصوير هذه التحولات؛ فقد أحسنت تمثيل رؤى الكاتب، و رؤيته الاستشرافية للمستقبل، و تأمله لذلك الزمن البعيد الذي علّه يحمل ما يحقق آمال رجل تطلع لغد أفضل.

17-استطاع اليازجي أن يقدم رسالته إلى قارئ عصر النهضة، في شكل أدبي إحيائي حمل بعض ملامح القومية العربية، و حركة يقظة الوعي العربي في عصره، الذي نمّى في الإنسان الشعور بالانتماء، باعتبار أن العرب أمة واحدة و كيان واحد لها تاريخ واحد.

كانت هذه خلاصة ما توصلنا إليه من نتائج، و كلّنا أملٌ في أن يفتح هذا البحث الرغبة في طرق جوانب أخرى في هذا الفن - الذي يعد من أروع ما جادت به قريحة الأدباء العرب - و من ذلك موضوع التناص الذي يعد من أبرز الموضوعات المهيمنة على المقامات، و خاصة التناص من القرآن و الأمثال و الحكم و دلالته.

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1-القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

ناصيف اليازجي:

2-مجمع البحرين، دار موفيم للنشر.

ثانيا: المراجع العربية

أحمد حمـد النعيمي:

3-إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، (بيروت، عمان)، ط1، 2004.

إسحاق موسى الحسيني:

4-مدينة القدس - عروبتها، مكانتها في الإسلام- دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 2000.

أسمـاء شاهيـن:

5-جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2001.

أيـمـن بكـر:

6-السرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

بديع الزمان الهمذاني:

7-المقامات، تقديم و شرح: علي بوملحم، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

حسـام الخطيب:

8-محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، مطبعة طربين، سوريا، 1974، 1975.

حسن بحـراوي:

9-بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،(الدار البيضاء،بيروت)،ط2، 2009

حسـن نجمـي:

10-شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، بيروت)،ط1، 2000.

حميد لحميـداني:

11-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، (الدار البيضاء، بيروت)، ط2، 1993.

حنا الفاخوري:

12-تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، لبنان، دار الأصالة، الجزائر، ط12، 1987

ابـن خلدون:

13-المقدمة، دار الفكر، لبنان، 2007.

رجـاء عيـد:

14-فلسفة الالتزام في النقد الأدبي(بين النظرية و التطبيق)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

رشيد بن مالك:

15- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر،2000.

16- السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2002.

رمضان بسطاويسي محمد غانم:

17-علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

سعيـد بنكـراد:

18-سيميولوجية الشخصيات السردية، مجدلاوي، الأردن، ط1، 2003.

سعيـد يقطيـن:

19- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، 1991 .

20- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.

21- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، بيروت)، ط4، 2005.

سميـر المـرزوقي:

22-جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، د.ت.

سيـزا قـاسـم:

23 - القارىء و النص، ا لمس الأعلى للثقافة، 2002.

24- بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، 2004.

شاكـر النابلسي:

25-جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1994.

شـوقي ضيـف:

26-المقامة، دار المعارف، مصر، 1954.

صبيحة عرب زعرب:

27-جمالية السرد في الخطاب الروائي لغسان كنفاني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2006.

صـلاح فـضـل:

28-بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1996، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان.

طـلال حـرب:

29- أولية النص، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 1992.

عبد الحميد إبراهيم:

30- الأدب المقارن من منظور النقد الأدبي، دار الشروق، د.ت.

عبد الجليل مرتاض:

31-البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1993.

عبد العالي بوطيب:

32-مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، المغرب، ط2، 1999.

عبد الفتاح ابراهم:

33-البنية و الدلالة، في مجموعة حيدر حيدر ، الدار التونسية للنشر، 1986.

عبد الفتاح كيليطو:

34- الأدب و الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، ط4، 2007.

عبد الملك مرتاض:

35- فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1980.

36- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

37- في نظرية الرواية، سلسلة ثقافية يصدرها ا لمس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، 1998.

عز الدين إسماعيل:

38-الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

علي عبد المنعم عبد الحميد:

39- الأنموذج الإنساني في أدب المقامة، دار نوبار، مصر، ط1، 1994.

عمـار بلحسـن:

40- في الأدب و الأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

عمـر بن قينـة:

41- فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر، 2007.

فيـصـل دراج:

42- الواقع و المثال، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1989.

43- نظرية الرواية و الرواية العربية،المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، بيروت)، ط2، 2002.

قصـي الحسيـن:

44- السوسيولوجيا و الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 1993.

محمد الناصر العجيمي:

45- في الخطاب السردي، نظرية غريماص، الدار العربية للكتاب. مساءلات سلسلة ينشطها الأستاذ توفيق الزيدي، 1993.

محمد بن محرز الوهراني:

46-منامات الوهراني و مقاماته و رسائله، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر،2007.

مراد عبد الرحمن مبروك:

47-بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

مصطفى الشكعـة:

48-بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية و المقالة الصحفية، دار المحامي للطباعة، 1954.

مصطفى ناصـف:

49-محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، سلسلة شهرية يصدرها الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د.ت.

مها حسن القصراوي:

50-الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004.

نـادر كاظـم:

51-المقامات و التلقي، دار الفارس، الأردن، ط1، 2003.

نبيـل سليمـان:

52-أسئلة الواقعية و الالتزام، دار الحوار، سوريا، ط4، 2005.

يمـنى العيـد:

53-الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي، دار الفارابي، لبنان، ط2: 1988.

54- الكتابة تحول في التحول، دار الآداب،لبنان، ط1، 1993.

55-يوسف إسماعيل: المقامات مقاربة في التحولات و التبني و التجاوز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

ثالثــا: المراجع المترجمة

أرسطوطاليس:

56-فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان.

تـ ـودوروف:

57-الشعرية، تر: شكري الميخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

جان بول سارتــر:

58-ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع و النشر.

جورج أنطونيوس:

59-يقظة العرب، تاريخ حركة العرب القومية، ترجمة:ناصر الدين الأسد، و إحسان عباس، دار المعلمين للملايين، لبنان، ط 8، 1987 .

جورج لوكاتش:

60-الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ت.

جوزيف كورتيس:

61-مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية، تر جمال الحضري، الدار

البيضاء للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2007.

جيــرار جنيــت:

62-خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3.

رولان بارث و آخرون:

63-الأدب والواقع، ترجمة عبد الجليل الأزدي، و محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط2، ط1 :1992.

رينيه ويليك و ووستن وارين:

64-نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة الجماعية للدراسات و النشر، ط1، 1997.

عبد الفتاح كيليطو:

65-المقامات السرد و الأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993.

غاستون باشلار:

66-جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط2، 1984.

أ.أ.منــ ــدلاو:

67-الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

رابعا: المعاجم و الموسوعات

رشيد بن مالــك:

68-قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د.ت.

جيـرالدبرنـس:

69- المصطلح السردي،تر: خزندار، ا لمس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 .

مفيـد الزيـدي:

70-موسوعة التاريخ الإسلامي، العصر العثماني، دار أسامة،الأردن، د.ت.

خامسا: ا لات

71- دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، العدد 3، 2006.

72- مجلة التواصل، دراسات في اللغة و الأدب،جامعة عنابة، الجزائر، عدد 8 جوان 2001.

73-مجلة فصول، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، مج 12، العدد الأول، 1993.

74- النص و الظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، منشورات المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، 2009.

سادسا: أعمال الملتقيات

75- السمياء و النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني، دار الهدى،الجزائر، 2002

76- السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدا ا، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ماي 1995.

سابعا: الرسائل الجامعية

نجاة عرب الشعبة:

77- البنية السردية و دلالاتا، رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة عنابة، 2000،2001.

ثامنا: الأقراص المضغوطة C.D

78- الموسوعة العربية العالمية، المدير و رئيس التحرير: أحمد مهدي محمد الشويخات، 2004.

79- مكتبة التفسير و علوم القرآن، إعداد الخطيب للتسويق و البرامج، إشراف مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، الإصدار 1.5، الأردن، 1999.

تاسعا: المراجع الإلكترونية

80- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر و الربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت، ط 3،
http://books.islamww.com/books114html

81- الأحواز/ar.wikipidia.org/wiki

عاشرا: المراجع الأجنبية

82- Gérard Genette , figures ɪɪɪ, éditions du seuil, 1972.

83- Pierre Zima, Manuel du sociocritique, publié avec le concours du centre national des lettres, picard, Paris.

84- Roland Barthes et autres , Poétique du récit, éditions du seuil, 1977

85- T.Todorov, Poétique de la prose, éditions du seuil, 1971,1978

ملخص

تصنف هذه الدراسة ضمن الأعمال النقدية التي تناولت النصوص الإحيائية بالتحليل، و الوقوف عندها بوصفها نقطة التحول، أو المنطلق الذي قاد الأدباء إلى التجديد، غير أننا اتخذنا مسارا مختلفا، انطلقنا فيه من انتقاء نصوصٍ - مدونةً للبحث- مثلت من منظور بعض النقاد مجرد صورة من صور التقليد و المحاكاة، و هي مقامات " **ناصيف اليازجي**"، و ذلك تحت عنوان: **"البنية و الدلالة دراسة سيميائية** في **مقامات ناصيف اليازجي**"، بهدف معالجة إشكالية جوهرية يقوم عليها البحث؛ علاقة هذه النصوص بالعصر الذي ولدت فيه، بالبحث في بنياتها الخطابية و الدلالية، و رموزها و انزياحاتها التي تعبر عن أيديولوجية المؤلف و رؤيته إلى عالمه، على أساس تتجاوز فيه الدراسة البنية السطحية إلى البنية العميقة.

و لهذا اخترنا أن نقسم الدراسة إلى مدخل و ثلاثة فصول تطبيقية؛ تضمن المدخل تحديدا لبعض المفاهيم المتعلقة بعلاقة الأدب بالواقع، من حيث كيفية إنتاج النص، في علاقتها بالتقاليد الأدبية، و مثّلنا لذلك بمقامات " **اليازجي**" و إحالتها إلى النسق الثقافي، و تعبيرها عن الواقع المعيش، كما تطرقنا إلى خصائص هذا الفن، ثم وقفنا عند المرجعية الفكرية للمؤلف و تحديد الإطار العام لفترة ظهور " **مجمع البحرين**" و قدمنا في الأخير عرضا موجزا لمحتويات الكتاب.

قدمنا في الفصل الأول بناء الشخصيات من حيث بناؤها الخارجي و الثقافي و الاجتماعي و النفسي، و تتبعنا تحول هذه الشخصيات المصاحب لتحول الدهر و رؤية الإنسان إلى الوجود، و وقفنا عند تحليلها بوصفها رمزا دينيا و تاريخيا و أدبيا، عبرت عن جملة من القضايا الجوهرية التي تأسست عليها المقامات: المصالحة، الثورة، التغيير، الحرية، الهوية، القومية العربية، و حاولنا في الفصل الثاني أن نعرض تصورنا للزمن؛ من خلال الوقوف عند مظاهر الصراع بين الذات و الزمن (هيمنة الماضي و تمزق الحاضر، و دلالة الاستشراف، و النهوض و إعادة بناء الذات)، و حركة الزمن، و زمن القصة. أما الفصل الثالث، فقد حاولنا فيه الكشف عن رؤية المؤلف، و ذلك في إطار علاقة المكان بمبدأ حوار الأديان و القومية العربية، و أبعادها الدلالية.

و كنا قد استعنا بمقولات المنهج السيميائي، خاصة ما قدمه " غريماص و فيليب هامون"، و خلصنا إلى أن " **اليازجي**" قد استطاع أن يجسد أطروحة علاقة الأدب بالواقع من خلال شكل أدبي عربي خالص، إضافة إلى ثراء **مجمع البحرين** بالرموز و الإشارات التي عبرت عن فكر و عن رؤية و عن أيديولوجية خاصة ظهرت في عصر النهضة.

Résumé

La présente étude se classifiée dans le cadre des travaux de critique qui ont traité les textes traditionnels qui sont considérés comme une phase de transition ou la base qui a conduit les auteurs à la rénovation. Cependant, on a procédé autrement en partant par le choix des textes, corpus pour la recherche, qui ont représenté, par rapport à certains critiques, juste une façon de copiage et d'imitation. Ces textes sont les **"Maqamat de Nassif El Yazidji"**. Notre étude est intitulée **"La structure et la Signification -Etude sémiotique- dans Maqamat de Nassif El Yazidji"**, nous visons à traiter la problématique fondamentale suivante: la relation de ces textes avec leur époque, et ceci par la recherche dans leurs structures et leurs significations, ainsi que leurs symboles qui reflètent l'idéologie de l'auteur et sa vision au son monde sur une base dans laquelle l'étude passe de la structure superficielle à la structure profonde.

On a choisi de diviser notre étude en une introduction et trois chapitres pratiques. L'introduction a été consacrée à la présentation de certaines notions concernant la relation entre la littérature et la réalité du côté de la manière de production d'un texte et sa relation avec les traditions littéraires. On a pris comme exemple **"Maqamat de Nassif El Yazidji"** et on a exposé les caractéristiques de l'art des **"Maqamat"** et l'entourage culturel de l'auteur. On a déterminé le cadre général de l'époque d'apparition de **"Majmaa El Bahreïn"**. Enfin, on a passé en revu le contenu du livre.

On a présenté dans le premier chapitre la construction des personnages, à partir de leur construction extérieure, culturelle, sociale et psychique, et on a suivi les variations de ces personnages relatives aux variations du temps et la vision de l'homme au monde. Par la suite, on a analysé ces personnages comme un symbole religieux, historique, et littéraire qui ont exprimé un certain nombre de questions fondamentales sur lesquelles ont été fondées **"Maqamat".** Ces questions fondamentales sont : la réconciliation, la révolution, le changement, la liberté, l'identité, le nationalisme arabe. On a essayé à travers le deuxième chapitre d'exposer notre vision par rapport au temps en analysant le conflit entre le soi et le temps (dominance du passé et déchiquetage du présent, signification d'analepse, rénovation et reconstruction du soi), le mouvement du temps et le temps du conte. Dans le troisième et dernier chapitre, on a essayé de monter la vision de l'auteur dans le cadre de la relation le lieu avec le principe du dialogue des religieux et le nationalisme arabe, et ses dimensions significatifs.

On a bénéficié de données méthodologiques de la sémiologie, et on a conclu que **"El Yazidji"** a pu incarner la thèse de la relation entre la littérature et la réalité à travers un genre littéraire arabe pure et en à conclu également sur la richesse de **"Majmaa El Bahreïn"** en symboles et en signes qui ont exprimé d'une pensée, d'une vision et d'une idéologie spécifique qui a été apparue à l'époque de la renaissance.